This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FINE ARTS LIBRARY
FL 2NT7 B

Monographien
zur
Weltgeschichte
I

Florenz
und die Mediceer

von

Ed. Heyck

47*96

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard Uni

Liebhaber-Ausgaben

Monographien zur Weltgeschichte.

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

Ed. Heyck

I

Florenz und die Mediceer

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Florenz
und die Mediceer

Von

Prof. Dr. Eduard Heyck

Erweiterte zweite Ausgabe der Monographie „Die Mediceer"

Mit 5 Kunstbeilagen und 194 Abbildungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Gift AC.L. 2 April 48
FOGG MUSEUM LIBRARY
HARVARD UNIVERSITY
662
H61a
1902
HARVARD UNIVERSITY LIBRARY
47*96

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Bildnis Lorenzos dei Medici. Gemälde von Vasari (1511—1574) in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Mit dem Namen Medici verknüpfen sich Florenz und Rom. Zu dreienmalen haben Mitglieder des Hauses die Kathedra Petri bestiegen und sind die Oberhirten der römischen Christenheit geworden. Die Weltgeschichte nennt Leo X. und daneben Clemens VII. voran vor solchen, die größere Fürsten der Kirche gewesen sind. Ihr Ruhm ist es, mit zu jenen humanistischen Päpsten zu gehören, die die neue italienische Bildung und Kunst der Renaissance auch in die ewige Stadt getragen haben; ihr Gedenken verkünden die Bauten und Kunstwerke von Rom, von denen auf den Durchwanderer der Straßen und Galerien das Mediciwappen, mit der dreikronigen Tiara und den gekreuzten Schlüsseln des Apostels geschmückt, herniederschaut. Aber freilich, nicht deswegen prägt man die Namen dieser Päpste schon in das Gedächtnis des Schülers, sondern weil gerade sie es auch gewesen sind, die die größten Umwälzungen in der christlichen Kirche und in den Staatengeschicken Italiens handelnd und leidend miterlebt, um nicht zu sagen beschleunigt und in den letzten Stadien verschuldet haben.

Wirklich zu eigen gehört dies berühmteste bürgerliche Geschlecht der Geschichte der anderen, der toskanischen Stadt. Hier am Arno stand seine Wiege, hier blieben sie heimisch und wurden sie für mehr als drei Jahrhunderte die Lenker der äußeren und inneren Geschicke von Stadt und Staat. Nicht durch sie allein, aber durch sie hauptsächlich ist Florenz geworden, als was sein schöner Name seitdem die Welt durchklingt: die historische Kunststadt vor allen anderen, das hohe und wohl nie wieder erreichbare Ideal für unsere modernen, mit löblicher Regsamkeit wetteifernden Residenzen: ein den ganzen Umkreis der Künste und Wissenschaften nicht etwa bloß budgetmäßig pflegendes, sondern bis in breite und tiefe Schichten seiner Bürgerschaft von allem Schönen und Bedeutenden echt erfülltes und wirklich durchdrungenes Gemeinwesen.

Die Stadt Florenz schaut nicht von weltgeschichtlichen Hügeln auf ewig denkwürdige Ruinen des klassischen Altertums hernieder, noch hat an ihr jemals das Wohl und Wehe eines Erdkreises gehangen, wie an dem herrschenden Rom des Senates und forumversammelten Volkes, dem Rom der Cäsaren und noch einmal wieder dem der großen mittelalterlichen Päpste. Florenz besitzt keine Umgebung von der erhabenen Schwermutspoesie der Campagna, keinen Soracte, zu dem schon ein Horaz hinüberspähte, kein Tibur-Tivoli. Die Stadt hat es dulden müssen, daß von ihren eigenen Schülern zwei Größte ihr ausgereiftes Können und ihre einheitlichsten, umfassendsten Leistungen nach Rom getragen haben in die Sixtinische Hauskapelle und in die gewölbten Prachtgemächer des vatikanischen Papstpalastes: Michelangelo Buonarroti und Raffael. Und dennoch und trotz alledem: wie einst König Ludwig I. zugleich in einfachster Formulierung und in einem seiner gewaltthätigsten Hexameter sang, fehlet Rom, was Florenz besitzet.

Ehe das begründet und ausgeführt werde, noch eine zweite Parallele. Auch jene besondere und plötzliche Zaubermacht kann Florenz nicht üben, womit Venedig den Ankömmling trotz all seiner ahnenden Erwartung überwältigt und ganze Tage hindurch wie in einen Märchentraum verstrickt hält: die wundersame Stadt in den Wassern, ein einziges köstliches Kunstwerk in ihrer phantastischen und zum Teil halb morgenländischen Pracht, mit jedem ihrer Plätze, jedem flutbespülten Marmorpalast erinnernd an eine auf immer vollendete, aber überaus eigenartige, große und kühne, für viele mit dem schaurigen Reiz der dunklen Staatsgeheimnisse durchwebte Geschichte.

Die Stadt am Arno hat eine viel sanftere Art, sich ihren Besuchern und Freunden ins Herz zu schreiben, und die Neigung zu ihr ist nicht wie erste Jugendliebe, die allzu groß beginnt. Diese Neigung wird desto überzeugter und nachhaltiger, je mehr sie sich selber verstehend und prüfend erkennt, sie kann nur wachsen und dauern. Florenz ist reich, harmonisch und fein, sowohl in dem Bilde seiner Schönheit, wie in dem Wesen und der Bedeutung seiner geistesgeschichtlichen Vergangenheit. —

Wir blicken von einem Punkte der südlichen Höhen, vielleicht von San Miniatos Kirche auf sie herab (Abb. 1). Das ist da unten kein viel- und buntgetürmtes Städtebild, kein architektonisches Effekt- und Theaterstück. Mit hellen Mauerfassaden und dunklen, sehr wenig geneigten Dächern liegt ein weites Meer steinerner Häuser, aus dem sich in ruhiger, bestimmter Großartigkeit drei Wunderwerke hoch empor erheben: die Kuppel und nahe zur Linken der Glockenturm des Domes und nicht ferne von beiden, aus dem Zinnenkranze des Palazzo vecchio hervorschießend, der feine schwanke Turm dieses Regierungssitzes der Stadt. Im Mittelgrunde zieht der Arno seine Bahn und scheidet die Stadt in einen kleinen südlichen und einen größeren nördlichen Teil. Das Überwiegen des nördlichen Stadtgebietes am rechten Ufer ist das natürliche Ergebnis der topographischen Vorbedingungen. Denn von Süden her drängen sich die Berge näher an den Arno, als irgendwo in der Gegend, während im Norden der Apennin zurückweicht und

Abb. 1. Blick von Süden auf Florenz.

Abb. 2. Abhang von Fiesole.

zwischen dem Fuß seiner Berge und dem Strome das weite, ebene, seeartige Becken freigibt, das von der wohlgebauten Stadt in schöner Bequemlichkeit eben ausgefüllt wird. Hoch in weichen harmonischen Modellierungen uud Umrissen gleiten die Formen dieser Berge dahin; bis an ihre Gipfel ziehen sich Kirchlein, Villen und ländliche Gehöfte hinauf, mit den klaren sauberen Farben der südländischen Dorfbauweise, blendendem Weiß und kräftigem, unabgetöntem Rot, malerisch eingestreut in die Olivenhaine umher und zwischen die gleich schwarzen Flammen aufzüngelnden Cypressen. Unmittelbar jenseits, nördlich über Florenz, liegt hochdroben das Faesulae der Alten, das anmutreiche vielgenannte Fiesole (Abb. 2). Uralt etruskischen Ursprungs und wie alle Städte dieses überaus interessanten Volkes auf steiler Bergkuppe gebaut, von cyklopischen Felsmauern unterfestigt, hat Fiesole längst auf die Bedeutung verzichten müssen, die es im Altertume besaß; es hat sich seit dem XII. Jahrhundert endgültig in ein freundliches toskanisches Landstädtchen gewandelt, das sich gastlich zu öffnen und über den mit Villen und Abteien bedeckten Abhang hinab der neuen Herrin im Thale entgegenzuschweben scheint.

Abb. 3. Vorder- und Rückseite einer Goldmünze von Florenz. (Fiorino oder Florin.)

Wie ein weites großes Amphitheater, in dessen Arena Florenz selber liegt, schwingt sich der Bergkreis im Norden, Osten und Süden um die Stadt herum, ohne daß sich der Eintritt des Arno bemerkbar macht; aber wo nach Westen der Strom weiter hinabwallt und der Ombrone sich ihm zugesellt, da begleitet ihn eine fruchtbare, mit Ortschaften besäte Ebene inmitten der in geräumigem Abstand verbleibenden Bergweiten. Der von San Miniato oder Fiesole über Florenz Schauende freilich vermag nicht zu verfolgen, wie er dann weiter die stillen Mauern von Pisa und das Meer erreicht, ihm schließen in

Abb. 4. Dante. Freske im Bargello, vermeintlich von Giotto.

westlicher Ferne neue majestätische Berge den Horizont — ein unvergeßlich schöner Anblick, wenn an ihnen die Abendsonne des Südens verglüht: das sind die vollen Formen der Berge von Lucca und steil über diese hinweg die hochalpengleichen Zackenketten des Marmorgebirgs von Carrara, der Apuanischen Alpen, an deren jenseitigen Ufergestaden die Vorstellung und Erinnerung das Aufrauschen der blauen Woge des Tyrrhener Meeres vernimmt.

Und welch ein Gedenken, das der schönheitstrunkene Blick zugleich erweckt! In dieser Stadt, die da drunten in ruhiger Herrlichkeit sich breitet, da erwuchsen in gemeinsamer Wiege die Sprache und nationale Litteratur der Italiener. Da fand die wiedergeborene Kunst eine frühe Heimat und kam zu selbstgereifter Kraft und Schönheit. Aus dem engeren Kreise eines geistigen Aristokratentums drangen Dichtung und Schönheitssinn von Anfang an in die Menge hinaus und wurzelten glücklicher in dem tieferen Boden, denn anderwärts in episodischer Treibhauszucht. Nur hier konnte die wahre Bildungshauptstadt des neueren Italien und im größeren Sinn der ganzen neueren Kulturwelt sein. Die Gestalten von Dante, Petrarca, Giotto, Michelangelo, Macchiavelli, Galilei tauchen vor dem Geiste empor, zu ihnen gesellt sich eine Fülle an weiteren, nicht geringeren und nur eben an dieser Stätte nicht auch überragenden Talenten; und der Name Medici schwebt über diesem ganzen Reichtum der künstlerischen Thaten und des Ruhmes, wenn nicht mit

allen jenen Persönlichkeiten im Leben, so doch mit der Dauer und dem Verständnis ihrer Werke innig verbunden. Es war gewißlich nicht zu viel, wenn einst Heinrich Leo, der deutsche Geschichtsschreiber des mittelalterlichen und neueren Italien, an dieser Stätte von Begeisternng emporgetragen ausrief: „Jede Straße von Florenz ist eine Welt für die Kunst, die Mauern von Florenz sind der Kelch, der die schönste Blume menschlichen Geistes umschließt, und diese Stadt ist der reichste Edelstein in dem Diadem, womit das italienische Volk die Erde geschmückt hat!" —

Erst im hohen Mittelalter beginnt die große Geschichte von Florenz. Zur Zeit der seefahrenden, kunst- und gewerbefleißigen Etrusker und der immer machtvoller um sich greifenden Tiberstadt lag die Thalweite am Arno noch in stiller, wiesengrasbewachsener Einsamkeit. Dann setzt in die letzten Zeiten vor Christi Geburt die Überlieferung die Anlage einer römischen Militärkolonie, woraus Florenz hervorging. Die lokale Tradition will ferner wissen, daß sich zu den Zeiten Ottos I., des Kaisers, der das zurückgewonnene Italien in fester Hand am Reiche hielt und mit deutschen Beamten und Lehensträgern zugleich deutsche Verfassungs- und Rechtsbegriffe nach Italien zu verpflanzen oder dort zu verstärken eifrig bedacht war, eine größere Anzahl solcher über die Alpen gekommener Herren am Arno niedergelassen habe. So hätte sich gerade auch hier noch weiteres germanisches und zwar im engeren Sinne deutsches Blut dem Volkstume der Goten und Langobarden hinzugemischt, die nacheinander im V. und VI. Jahrhundert die toskanischen Gegenden erobernd besetzten. Übrigens begegnen ursprünglich vollgermanische, nur oberflächlich verwelschte und italienisch mundgerecht gemachte Eigennamen, wie in ganz Italien, (Garibaldi, Grimaldi u. s. w.) auch bei den älteren Mitgliedern des Hauses Medici als Vornamen, z. B. Averardo (Eberhard), Ardingo (Harding), Arrigo (Heinrich) oder in anderer Art: Alamannus — worin wir jedoch nicht so verstanden werden möchten, als wollten wir damit einen germanischen Ursprung der Medici und überhaupt etwas anderes belegen, als den andauernden und allgemeinen Nachklang der Wiedererweckung und Verjüngung Italiens durch das Germanentum, welches mit seiner unverbrauchten Volkskraft das westliche und südliche Europa in den Zeiten der sogenannten Völkerwanderung erfüllte und wiederbelebte.

Mit dem Tode der aus deutschem Blute entstammten Großgräfin Mathilde von Tuscien, der Burgfrau von Canossa und Freundin Gregors VII., begann (1115) die freistädtische Kommunalentwickelung des nunmehr von landesherrlicher Gewalt, jedoch keineswegs zugleich von der Oberherrlichkeit des Reiches befreiten Florenz. Die Zeit der Kreuzzüge war angebrochen, durch sie der Orient erschlossen und in direkte Beziehung mit dem Abendlande gesetzt worden, Handel und gewerbliche Regsamkeit, Verkehr von Menschen, Waren und klingendem Gelde begannen mächtig durch das vorher so geruhsam still

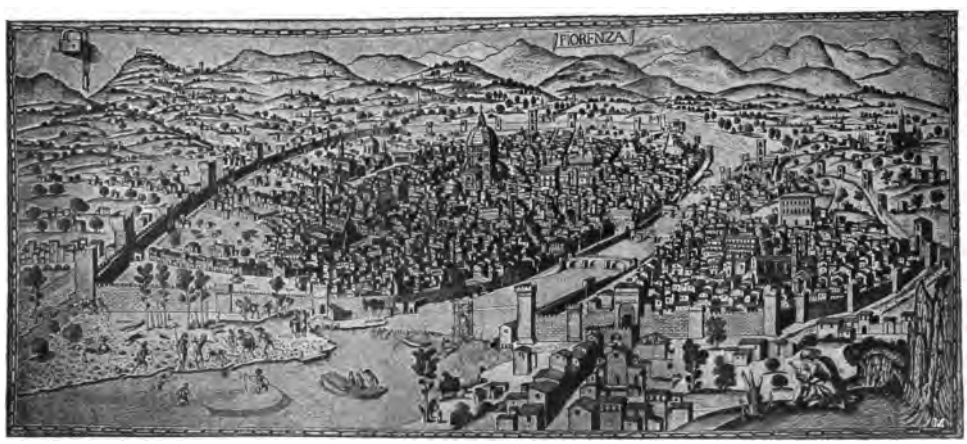


Abb. 5. Florenz um 1490. Nach einem gleichzeitigen Holzschnitt im königl. Museum zu Berlin.

Abb. 6. Die Befestigung der Stadt. (Darstellung der Belagerung von 1529/30.) Gemälde Vasaris im Palazzo Vecchio.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

gewesene Europa und alle Länder um das Mittelmeer, am lebendigsten durch Italien zu fluten. Diese italischen Städter waren keine Glaubenshelden und keine um Frauendank und Aventiurenlust ausziehenden Ritter, sie gedachten nur die neuen großen Ereignisse recht schnell und eifrig zu friedlicher Beute auszunutzen. Und sie fanden darin gemäß keinen unmittelbaren Anteil an der blühenden Waren- und Transportreederei von Genua, Pisa und Venedig, dafür jedoch gelang es ihm frühzeitig, den großen Geldverkehr über die eigenen Banken zu lenken und insbesondere auch die weitverzweigten Finanzangelegenheiten der großen Sammlerin aus aller Christenheit, der päpstlichen Kurie

Abb. 7. Palazzo Vecchio oder Signorienpalast.
(Regierungsgebäude zu Florenz.)
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

auch bei den Orientalen Verständnis, daß es nicht nötig sei, sogleich den Geschäftsverkehr abzubrechen oder zu gefährden, weil irgendwo in der Nähe begeisterte Lehnsaufgebote französischer, deutscher, englischer Ritter gegen die dichten Scharen seldschukischer oder ägyptischer Sultane und Emire fochten. Florenz selber hatte natur- zu Rom, in die Hand zu bekommen. Und außerdem oder vielmehr in Verbindung mit der Ausdehnung des Geldgeschäftes gewann die gewerbliche Thätigkeit der Stadt — in erster Linie Tuchfabrikation und Seidenwirkerei — ein immer steigendes Ansehen. Mit großer Schnelligkeit wurde Florenz in seinem ganzen Umkreise die bedeutendste und

Abb. 8. Hof des Palazzo Vecchio.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

zukunftsreichste Stadt, während Fiesole ein Nichts geworden war und Pisa den grimmigen Vernichtungskrieg der Nebenbuhlerin, des harten ligurischen Genua, immer schwerer, immer aussichtsloser abzuwehren hatte. Florentiner Geschäftsangestellte saßen in den Refektorien englischer und schottischer Abteien als Gäste, kauften die auf den dortigen Ländereien erzeugte Wolle; die Filialen und Agenturen der Banken waren über den ganzen Umkreis der bekannten Erde verstreut, von der Küste des westlichen Oceans bis an den Nil, bis in die blühenden Handelsplätze des Schwarzen Meeres, nach Cypern, Armenien, und tief sogar in das geheimnisdunkle Innere von Asien hinein. Die Goldmünze von Florenz (Abb. 3), seit 1252 geprägt, der Florenus (Fiorino, Florin) mit dem Lilienwappen der Stadt, ward in dem ungeheuren Münz- und Währungswirrwarr der damaligen Welt die wichtige, alles ausgleichende und vermittelnde Norm.

Dieses stetige Aufblühen ist möglich gewesen bei einer Unruhe und Kampfeslust innerhalb der Stadt, wie sie selbst im übrigen Italien nicht unersättlicher angetroffen wird. Übersichtlicher sind diese Wirren noch bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts, wo man sich innerhalb des hergebrachten engeren Adelsregimentes der patrizischen Geschlechter um Macht und Ansehen stritt. Auch die damalige Parteigruppierung der Familien und Personen ist noch einfacher. Ghibellinen und Guelfen, so heißen, wie überall in Italien im XIII. und bis ins XIV. Jahrhundert, die Schlagworte und Parteien auch in Florenz: Ghibellinen diejenigen, welche den rechtmäßigen Ursprung aller Verfassungsformen und politischen Befugnisse aus der Reichsgewalt herleiten und sich entsprechend an das Kaisertum und das Staufergeschlecht anlehnen, die Guelfen eine Art nationale Unabhängigkeitspartei, der ein oberhauptloses Nebeneinander italischer Städterepubliken vorschwebt, und die sich vor der Hand mit allen Gegnern des Staufertums verbindet. Immerhin würde man irren, wenn man die Parteien und Kämpfe nun überhaupt und jedesmal im einzelnen auf diesen großen Gegensatz zurückführen wollte. Die Parteiung, die Rivalitäten, die dualistische Gruppierung sind an sich das Naturgemäße

und Unentbehrliche, die Motive der Parteinahme meist sehr viel kleiner, konkreter und persönlicher, als die großen Principien, die gewissermaßen undiskutierbar im Hintergrunde stehen. Allerdings verfehlen sie eben darum, auch nachdem sie innerlich längst veraltet sind, ihre herkömmliche Autorität nicht, sobald man feierlich auf sie hinweist.

Der Streit der Adelsfaktionen erleichterte es demjenigen Stande, der in fast allen italischen Städten um die Mitte des XIII. Jahrhunderts nach der Mitherrschaft griff, damals auch in Florenz seinen Siegeslauf zu beginnen. Im Todesjahre Kaiser Friedrichs II., 1250, erhob sich mit Waffengewalt der „popolo", d. h. trotz dieser Selbstbezeichnung nicht das eigentliche und ganze Volk, sondern vielmehr der Kreis der nicht-adligen ansehnlichen, in den arti, den Zünften, vereinigten Bürger. Als diese Zünfte — die jedoch keineswegs etwa auf die Handwerke beschränkt waren, sondern eben Berufskorporationen überhaupt bildeten — sind voran folgende sieben zu nennen: die Wechsler, die Tuchweber, die Kaufleute der calimala (die als Einkäufer flandrischer und französischer Rohware, die sie färben und verfeinern ließen, ebenfalls hauptsächlich am Tuchgeschäfte beteiligt waren), die Seidenwirker, die Kürschner und Pelzhändler, die Ärzte und Apotheker und die Notare und Richter. Diese sieben und seit 1292 fünf weitere Zünfte dazu, die man seitdem auch mit als „große" bezeichnete, waren und blieben der popolo grasso, wie man mit italienisch-plastischer Figürlichkeit sagte, das Fettbürger- und Unternehmertum im Gegensatze zu dem in den kleineren Zünften mehr die wirkliche Handwerksarbeit thuenden popolo minuto. Nachdem die Erhebung von 1250 eine eigene Verfassung des popolo neben das Adelsregiment gestellt hatte, brachten weitere Kämpfe und besonders das Jahr 1282 den völligen Sieg. Aus diesen Umwälzungen und aus weiteren Neuerungen, von denen am erwähnenswertesten die der Jahre 1293 und 1328 sind, erwuchs eine Verfassung, an der zwar auch noch jederzeit weiter gemodelt wurde, weil jede momentan die Sachlage beherrschende Gruppe das für die

Abb. 9. Palazzo Guadagni. Mit offener Loggia. Von Simone del Pollajuolo.

Andauer ihrer Regierung Günstige in die Staatsgesetze hineinzubringen trachtete, die aber in einer Art Durchschnittsprojektion folgendes Bild aufweist:

Das Regierungskollegium, die Signoria, setzte sich zusammen aus den Prioren, d. h. Vorstehern der großen Zünfte, den neunzehn Gonfalonieren der popolanen Bürgerwehr, zwölf nach wieder einer andern Einteilung gewählten besonderen Vertrauensmännern des Volkes, buonuomini, ferner 24 Konsuln der höheren Zünfte und noch 36 von den Prioren hinzugezogenen, nach den sechs Stadtgegenden (Sestieri) ausgewählten Bürgern. Als oberstrichterliches Amt bestand das des Podestà mit den dazu gehörigen Behörden weiter; Bargello war der Titel des zeitweilig besondere Wichtigkeit gewinnenden Polizeihauptmanns. Die Neubesetzung aller Ämter wechselte in sehr kleinen Zeiträumen. Von Ratsversammlungen der weiteren Bürgerschaft waren zuerst eine ganze Anzahl nebeneinander herangewachsen, bis man sie 1328 auf einen consiglio del popolo von 300 bürgerlichen Mitgliedern und einen aus 250 Adligen und Bürgerlichen bestehenden consiglio comune zusammenzog. Sonderausschüsse, Balien genannt, konnten jederzeit aus den Bürgern durch die Regierung frei gebildet und ihnen besondere Angelegenheiten übergeben werden, was gewöhnlich zur Beendigung politischer Krisen geschah.

Nur jene eine Ratsversammlung stand den Adligen, den grandi, wie man sie nannte, offen, sonst hatte ihnen die Gesetzgebung des ausgehenden XIII. Jahrhunderts die Wählbarkeit zu allen Ämtern abgesprochen. Sie mußten denn schon unter Verzicht auf Geburtsstand und Lehensfähigkeit unter die Popolanenfamilien übertreten und sich in eine Zunft einschreiben lassen, was auch viel und dann gern unter Änderung des Familiennamens geschah. Zur Überwachung der Gesetze gegen den Adel war 1293 der gonfaloniere della giustizia an der Spitze einer besonderen Miliz eingesetzt worden. Gonfaloniere ist ebenfalls ein gutes altes deutsches und nur von außen italienisiertes

Abb. 10. Hof des Podestàpalastes oder Bargello.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Wort; von gund-fano, Kampf-fahne, abgeleitet, bedeutet es wörtlich Fähnrich oder wie man früher in Deutschland dasselbe Wort in etwas anderer Bildung kannte: Venner. Dem gonfaloniere della giustizia, der von den neunzehn Fähnrichen der allgemeinen Bürgerwehr des Popolo wohl zu unterscheiden bleibt, gaben Amt und militärisches Kommando von vornherein ein unvermeidlich großes Übergewicht, und so ist er denn schon bald nach 1300 zum vorsitzenden Mitgliede der Signoria und ersten Beamten der Stadt emporgestiegen.

Abb. 11. Blick aus dem Campanile auf den Palazzo Vecchio. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Inzwischen waren 1267, ein Jahr nach König Manfreds Niederlage und Tod bei Benevent, die Ghibellinen endgültig die Besiegten geworden und in die Verbannung gegangen. Die Stadt gehörte fortan dem Guelfenadel und den Popolanen allein, natürlich ohne daß darum Friede gedauert hätte. Bald war es der noch nicht gänzlich ausgefochtene Gegensatz Adel und Popolo, bald wieder hallte der Schlachtruf anderer, jüngerer Parteiungen durch die Straßen und die Quartiere der Stadt. Gegen Ende des XIII. Jahrhunderts wurde ganz Florenz in die eine Gegnerschaft der Schwarzen (neri) und Weißen (bianchi) auseinander gezerrt. Obwohl beide im Guelfentume wurzelten und persönliche Reibungen der Ausgang gewesen waren, konnte man bald insofern die früheren Jahrzehnte zurückgekehrt wähnen, als die Bianchi, um den Neri in allem zu widerstreben und auch durch ihre Verbindungen und auswärtigen Bundesgenossenschaften gezogen, sich mehr und mehr zu dem Wesen und Bekenntnis des alten Ghibellinentums hinwandten. Von allen Florentiner Parteiungen ist diese die berühmteste geworden, um eines Mannes willen, dessen Lebensglück sie vernichtet hat: das ist Dante (Abb. 4). Als 1300/1301 die Weißen unterlagen, befand er, den das Kraftwesen und die all-erfassende Art seiner Natur zeitlebens auch zum eifrigsten Politiker gemacht haben, sich unter den besiegten Regierungsmitgliedern, nämlich als Vorsteher der Ärzte- und Apothekerzunft. Freilich eine nur zu politischem Zwecke ergriffene Zunftzugehörigkeit des adelentstammten Gelehrten. Als Dichter der von zarten und wundervollen Sonetten und Kanzonen der Liebe durchflochtenen Vita nuova und der erhabenen visionären Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies oder, anders gesagt, durch das Weltgericht über alles Vergangene und die Gegenwart der eigenen Zeit, durch alle Höhen und Tiefen von Menschenseele und Menschengeschick ist Dante in aller Munde; aber daran mag in unserem Zusammenhange noch wieder erinnert werden, wie er es gewesen ist, der den in hohen Kaiserträumen über die Alpen ziehenden Heinrich VII. als den Retter Italiens von der Parteiung begrüßt, in gewaltigen Briefen politische Programme in die Welt hinausgeschleudert

und in seinem Traktat von der „Monarchia“ nach langer staatsrechtlicher Verwirrung die umfassend begründete Klarlegung von der Unabhängigkeit, Erstgeburt und Superiorität des Kaisertums gegenüber der Papsteskurie und von seinem unmittelbaren göttlichen Rechte formuliert hat. Er hat die Stadt, die er über alles geliebt und die ihn vertrieben hat, nie wiedergesehen, und sie hat ihn noch nachträglich, als er im Elend des Exils von Stätte zu Stätte wanderte, ein unsteter mittelloser Mann, dem daheim in Florenz die Pest von 1308 die notgedrungen zurückgelassenen Seinen, Weib und Söhne, geraubt hatte, sie hat ihn als den Herold des landfremden Kaisers noch einmal mit besonderer Ächtung „auf ewig“ verfolgt. Nach seinem Tode aber hat Florenz nicht aufgehört, den aus allem menschlichen Zwiespalt Entrückten als den größten seiner Söhne zu feiern, und wir werden davon zu erzählen haben, wie gerade die Medici an diesem Gedenken Dantes in schönerer und intimerer als nur öffentlich-ehrenvoller Weise teilgenommen haben.

Schwarze und Weiße treten zurück und neue Gegner, neue Namen auf den Kampfplatz. Selbst fremde Fürsten aus den Häusern der Anjou oder Valois zu Stadtherren herbeizurufen, ist inzwischen ein Notmittel der Parteien geworden. So gesellen sich denn die Krisen, die durch deren oder ihrer Statthalter Anwesenheit und durch das alsbaldige allgemeine Verlangen, sie wieder zu verjagen, entstehen, den sonst gewohnten hinzu. Es ist kaum ein bunteres und stürmischeres republikanisches Gewirre denkbar, als dasjenige, woraus schließlich die städtische Hegemonie der Medici hervorgegangen.

Schon im frühen XIV. Jahrhundert hat Florenz die Zahl von 100 000 Einwohnern nahezu erreicht (1854 : 116 000, jetzt rund 190 000). Wie winzig müssen dagegen die damaligen deutschen Städte erscheinen, die mit ein paar tausend Bewohnern schon zu den bedeutenden gehören! Und wenn das Wesen einer Großstadt — auch heute! — viel weniger in der absoluten Einwohnerzahl als vielmehr in der Vielseitigkeit der in ihr entwickelten Thätigkeiten und befriedigten

Abb. 12. Loggia dei Lanzi.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 18. Wappen der Medici. (Aus der Badia von Fiesole.)

Ansprüche liegt, so mag Florenz vielleicht die erste damalige Weltstadt heißen.

Lamartine hat bekanntlich einmal den Ausspruch gethan: L' Italie c'est la terre des morts. So bitter jenseits der Alpen dieses Wort von der großen Vergangenheit und toten Gegenwart empfunden worden ist, so will es sich in einer besonderen Weise gerade hinsichtlich der Städteentwicklung wieder aufdrängen. In den heutigen deutschen Städten schließen sich in der Regel um einen gedrungenen mittelalterlichen Kern herum außerhalb der alten, viel zu eng gewordenen niedergerissenen Mauern die breiten, vorläufig geschichtslosen und meist auch reizlos korrekten Quartiere der Neuzeit. So mag auch der Reisende in größeren italienischen Städten, wenn er entfernter von den Mittelpunkten und näher der Peripherie der Stadt herumwandert, unwillkürlich, solange ihm nichts auf seinem Wege aufstößt, die deutsche Gewöhnung übertragen und vermeinen, auch hier in den Gegenden jüngerer Stadterweiterung zu sein. Dann steht er jedoch wieder plötzlich vor Bauten und Denkmälern längst entschwundener Tage, die schon damals innerhalb der Mauern lagen und nun eindringlich bezeugen, daß diese italischen Städte schon vor sechs und fünf Jahrhunderten denselben raschen Aufschwung, wie die unseren im neuen Deutschen Reiche jetzt, erlebt haben, und daß ein solcher allerdings seitdem für sie nicht wiedergekehrt ist.

In den Jahren von 1289 bis 1327 hat Florenz jene große Befestigung erhalten, welche der eingetretenen Zunahme der Stadt gerecht wurde und bis an die Schwelle der Gegenwart heran weit und bequem genug geblieben ist (Abb. 5 und 6). Die heute lebenden Alten haben noch denselben Stadtumfang und Mauerkreis vollständig erhalten gesehen, wie Dante oder die Medici; gegenwärtig stehen aber diese Befestigungen nur auf dem linken Ufer noch, ziehen sich dort, vom Arno ausgehend, mit Türmen, Thoren und Kastellen die Berge hinauf und enden herabsteigend wieder am Flusse. Die Mauer des nördlichen Stadtteils ist durch eine moderne Ringstraße ersetzt worden, die allerdings niemandem die Einbildung, sich noch innerhalb einer Stadt zu befinden, zu erwecken vermag.

Gleichzeitig mit jener Neubefestigung begann die Stadt sich mit geschmackvollen Bauten zu zieren und erfolgte jene toskanisch-gotische Stilisierung, die viele der Plätze und Straßenbilder noch heute beherrscht. Der Signorienpalast entstand, bei allem kastellartigen Trotze seines würfelförmigen Baues, seines Wehrganges droben hinter den ausladenden Zinnen, seines in alle nahen Straßen hoch hineinspähenden Wachtturmes dennoch ein höchst anmutiger

Abb. 14. Niccolò da Uzzano. Bemalte Thonbüste von Donatello im Bargello.

Bau (Abb. 7 und 8). Das Burgmäßige all dieser Gebäude, öffentlicher wie privater, entspricht keineswegs bloß herkömmlicher Stilüberlieferung, sondern immer noch einer höchst realen und bei den unabläſſigen Bürgerfehden ſelbſtverſtändlichen Zweckmäßigkeit. Für die rauhe und wenig aufgehellte ſchildmauermäßige Geſchloſſenheit der Faſſaden möchten die liebevolle Ausſtattung der inneren Höfe und die hellen offenen Loggien (Abb. 9) entſchädigen, die in den Privathäuſern die eigentlichen Verſammlungshallen und Feſträume waren und erſt in jüngerer Zeit infolge der Veränderungen in Technik und Lebensgewohnheit faſt überall zugemauert und in geſchloſſene Räume verwandelt worden ſind. Noch übertroffen in der reizvollen Geſtaltung ſeines Hofes (Abb. 8) wird das Regierungsgebäude von dem wenig älteren Palaſt des Podeſtà oder des Bargello (Abb. 10), nach dem er gewöhnlich genannt zu werden pflegt. Ferner entſtanden ſeit 1294 der außen in beliebter toskaniſcher Art mit bunten Marmorplatten verkleidete Dom und vier Jahrzehnte ſpäter der dazu gehörige Wunderbau Giottos, der frei und kühn wie ein vierſeitiger Stab aufragende, auch in allem Einzelwerk herrliche Campanile oder Glockenturm (Abb. 11). Dazu geſellen ſich bedeutende und berühmte Kirchen, wie Santa Maria Novella im Weſten, Santa Croce im Oſten, jenſeits des Arno San Spirito, und inmitten der Altſtadt an der Stelle älterer gleicher Bauten der ſchwere, truhenartige und doch durch die diskrete Architektur und den plaſtiſchen Schmuck ſeiner geraden Mauerflächen ſo äußerſt wirkſame Bau von Or San Michele, Kirche und Kornhaus

Abb. 15. Giovanni dei Medici. Gemälde von Bronzino (1502—1572) in den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.

zugleich in seinen Stockwerken übereinander. Um 1400 aber beginnt der Geist der Renaissance durch die Straßen und Bauten von Florenz, wo er bald in den großen Bürgerpaläſten zu ſo edler Formenſprache gelangen ſollte, zu wehen, und eine ſeiner früheſten Bezeugungen iſt die Loggia auf der Piazza della Signoria (Abb. 12) beim Regierungspalaſte: in den Einzelheiten betrachtet, noch ſpäte italiſche Gotik, aber durch die weite wohlthuende Herrlichkeit ihrer luftighohen Gewölbe das Zeichen der neuen freieren Zeit. Sie iſt entſtanden aus einem Selbſtgefühl der Bürger: wie jedes Einzelhaus, ſo auch als Ganzes, als Bürgerſchaft ihre Loggia haben zu wollen, nicht mehr in der Sonnenglut des Platzes Geſchäfte beſprechen, die Lage der Stadt beraten zu müſſen. Jene Loggia iſt auch heutigen Tages noch ebenſo die ſchattige Zuflucht für jedermann, und zweimal wöchentlich handeln und krämern darin die Landleute der Umgegend mit den ſtädtiſchen Geſchäftemachern. Wie ja überhaupt ein weſentliches Unterſcheidungsmerkmal von Nord und Süd auch darin liegt, daß bei uns die öffentlichen Gebäude nur unter Befolgung einer nicht geringen Anzahl von „Verboten“ angeſchaut werden dürfen, während in Italien es ſich in ihnen, die Kirchen am wenigſten ausgeſchloſſen, ein jeder und gerade der juſt unbeſchäftigte Bummler bequem macht, ruhend, liegend, ſchlafend, toilettemachend, eſſend, zeitungsleſend, Verloſungsliſten ſtudierend, wodurch ſie ganz gewiß nicht ſchöner und

sauberer werden, aber dafür den kalten und fremden offiziellen Anstrich verlieren, sich mit dem Leben und der Art der Bevölkerung selber in Einklang setzen und doch auch mit ihrem ästhetischen Werte dem Volke sich ins Verständnis prägen.

Noch manche Neuerung hat das städtische Selbstgefühl schon seit dem XIII. Jahrhundert eingeführt. So begann man damit, die früher mittels schmaler, auf die hohe Kante gestellter Backsteine gepflasterten Straßen statt dessen mit Steinplatten zu belegen. Auf seinem „Lastrico", dem steinernen Straßenparkett, wandelte der Florentiner bereits, als die Straßen des päpstlichen Rom überhaupt nur erst an den Seiten für die Fußgänger ein schmales Ziegelpflaster aufzuweisen hatten.

Das ist das Florenz des XIV. Jahrhunderts. Zur Ruhe in den städtischen Verhältnissen kam es natürlich auch fernerhin nicht. Alle Bewegungen, die von unten heraufquellend Macht erstreben, hinterlassen die Lehre, daß sie im Siege die erträumte oder vorgegebene ideale demokratische Gleichheit nicht verwirklichen, vielmehr nur veränderte herrschende Gruppen, neue Kreise von Emporkömmlingsaristokratien schaffen. So blieb denn nach jeder neuen Phase der inneren florentinischen Geschichte ein in seinen versprochenen Rechten verkürztes eigentliches Volk übrig, und in der Begünstigung von dessen Bemühungen um Regierungsanteil und Gerechtsame sind die Medici emporgekommen und zuletzt zu eigener persönlichster Macht gelangt.

Die Medici sind aus dem Bürgerstande, nicht aus dem Patrizieradel hervorgegangen. Sie erweisen sich indessen schon in den Jahrhunderten vor Cosimo und Lorenzo Magnifico als eine weitverzweigte und im ganzen ansehnliche Familie, von welcher Mitglieder aus verschiedenen Linien zu größeren öffentlichen Ämtern gelangten. Auch die dem Ursprung nach deutschen Personennamen innerhalb der Familie, von denen vorhin nebenbei die Rede war, gehören diesen Frühzeiten der mediceischen Geschichte an. Die ältesten Ahnen, welche sich mit Sicherheit ausfindig machen lassen, hat nachspürende Forschung im XII. Jahrhundert in amtlichen städtischen Schriftstücken angetroffen. Wir lassen jedoch diese leeren Namen beiseite und heben nur Guccio hervor, der

Abb. 16. Die Kirche der Medici, San Lorenzo in Florenz, erbaut 1425—1461.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 17 Bildnis Filippo Brunelleschis. Aus der Brancaccikapelle, von Filippino Lippi. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

1299 Gonfaloniere war, weil von ihm der heutige Reisende in Florenz beim Besuchen des Palazzo Medici vernimmt. Dort steht nämlich in der nordwestlichen Ecke des Hofes ein antiker Sarkophag mit dem Relief der kaledonischen Jagd. Nach allgemein herkömmlicher Gewohnheit, die reichen Überreste der Antike in jeder Weise nutzbar zu machen, hat man in diesen Sarkophag die Leiche Guccios bestattet und damals nur den neueren Deckel hinzugefügt, auf dem das Wappen der Tuchschererzunft, der er angehört hatte, und das der mediceischen Familie zu sehen sind. In dieser Zusammenstellung ward das Ganze an der Außenseite des Baptisteriums, der alten Kirche Johannes des Täufers, eingemauert und ist von da aus später in den Medicipalast übertragen worden.

Das Wappen der Medici (Abb. 13) wird gebildet von sechs Kugeln im Schilde, von roter Farbe in goldenem Felde. Als das Haus mächtig und berühmt geworden war, sind seine Herkunft und sein Wappen natürlich viel erörtert worden; schmeichelsüchtige Genealogen haben das Geschlecht bis in die Gärten der Hesperiden zurückverfolgt und deren Äpfel in den Kugeln des Wappenschildes wiedergefunden, während kühlere Deuter bei der Annahme verblieben, diese sechs roten Kugeln seien nichts anderes als

Abb. 18. Filippo Brunelleschi.
Denkmal am Dom zu Florenz. (Von Buggiano.)
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Apothekerpillen, woraus ein dunkler Ahn das heraldische Abzeichen ärztlichen Berufes, der ja auch in dem Familiennamen klinge, gebildet habe. Genau unterrichtet sind wir dagegen über die drei goldenen Linien in der obersten, in Blau umgewandelten Kugel; sie sind jüngeren Ursprungs, jedoch ohne Beziehung zu der Lilie des Wappens von Florenz; sie sind vielmehr eine Miniaturdarstellung des Bourbonenwappens, welches Ludwig XI. im Jahre 1465 dem Piero dei Medici und seinen Erben als besondere freundschaftliche Auszeichnung in den Schild einfügte.

Im XIV. Jahrhundert beobachtet man die Medici der verschiedenen Linien in stetiger Zunahme ihres Ansehens inmitten der Familien des popolo grasso, zu denen sie gehören, und zugleich ihres leitenden Einflusses bei dem unteren Volke, dem popolo minuto. Den Grund zu dem Vermögen und der Bedeutung der Hauptlinie (wenn wir diejenigen Cosimos und Lorenzos und der späteren Großherzöge so bezeichnen) hat in der ersten Hälfte des genannten Jahrhunderts Averardo gelegt, der also ein jüngerer Zeitgenosse Dantes war. Von seinen Nachkommen und Nachfolgern in der Inhaberschaft des mediceischen Bankhauses ist es der Urenkel, Giovanni d'Averardo (1360 bis 1428), der den angesammelten Einfluß in anerkannte öffentliche Macht umgewandelt hat, und mit dem die große Geschichte des Hauses anhebt (Abb. 15). Seinem ererbten Berufe und der Mitgliedschaft in der Wechslerzunft ist dieses darum doch unverändert treu geblieben und hat damit ein weltgeschichtliches Unicum

Abb. 19. Aus S. Lorenzo.
Bronzethür der alten Sakristei von Donatello.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

geschaffen, wie es weder vorher noch nachher dagewesen und mit dem gleichen Profil und Sinn wohl auch von keiner Zukunft zu erwarten ist.

Als Cosimo und nach ihm Lorenzo Magnifico die unbeschränkten Herren über Stadt und Staatswesen der Florentiner geworden waren, als eine wahrhaft fürstliche und geistig vornehme Hofhaltung sie umgab, die Gekrönten Europas sie als gleichberechtigte Genossen anerkannten, Könige bei ihnen Einkehr hielten und der Herrscher Frankreichs von seinem günstigen lieben Vetter in Florenz sprach, da hätten sie einem paragraphengetreuen Staatsrechtler oder Ceremonienmeister die peinvollste Verlegenheit bereiten müssen, denn sie waren, ohne Voreingenommenheit betrachtet, gar nichts anderes als Bürger und unbetitelte Inhaber eines Bankhauses zu Florenz.

Freilich eines Welthauses. Denn schon zu den Zeiten Giovannis besaßen sie ständige Filialen an allen großen Verkehrsplätzen. Vor allem durften sie in Brügge nicht fehlen, der wichtigsten Handelsstadt des Kontinents und dem Mittelpunkte des ganzen nördlicheren Welthandels, wohin die Genuesen und Venezianer durch die Säulen des Hercules auf eigens für den Ocean gebauten seetüchtigeren Schiffen fuhren und die Erzeugnisse der Levante nebst den südlichen Früchten Italiens brachten, wohin die Hansen von Köln bis Riga kamen, um mit Vlamen und Italienern in Austausch zu treten, wo die „Kaufleute aus siebzehn Königreichen", nach beliebter stolzer Aufzählung, zusammentrafen, und wo fremdartige Händlertypen aus Gegenden gesehen wurden, von welchen mancher gar nicht geglaubt hatte, daß es sie wirklich gäbe. Dort in Brügge mußten die Florentiner um so eher vertreten sein, als auch Flandern ein Hauptland der Tucherzeugung war und die vlämische Hauptstadt sich überdies zum Stapelplatze des englischen Wollhandels gemacht hatte. Doch auch inmitten des Wollandes selber, in London, gab es

Abb. 20. Aus San Lorenzo.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 21. Aus den Kanzelreliefs Donatellos in San Lorenzo.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

eine mediceische Filiale; ferner unter anderen in Avignon beim päpstlichen Hofe und in Venedig, welches seit den Niederlagen Genuas die letzte, die endgültige Siegerin in dem blutigen Ringen der italienischen Seestädte um die Handelsübermacht in der Levante und im Mittelmeere geworden war.

So war denn Giovanni auch schon der zweitreichste Mann in Florenz geworden, in einigem Abstand nach Palla Strozzi, und da vielleicht ein günstiger Leser, wenn nicht gar eine Leserin genauer wissen möchte, wie viel dazu nötig war, so fügen wir hinzu, daß das steuerpflichtige Vermögen in den früheren Jahren Giovannis bei Medici mit Einschluß des in den auswärtigen Bankfilialen steckenden 79400 florentiner Goldgulden betrug. Der Geldwert war, wie bekannt, sehr viel höher als heute.

Die politische Stellung und Bedeutung der Medici bestand seit Giovanni vorerst darin, daß sie die anerkannten Führer der demokratischen Gegenströmung gegen die herrschende Partei geworden waren. Die Regierung wurde seit Jahrzehnten besetzt und gehandhabt von einem engeren Kreise popolaner Familien, unter denen die Albizzi das augenfälligste äußere Ansehen in Anspruch nahmen, während in Wirklichkeit die bedeutendsten Mitglieder dieses Kreises der schon genannte Palla Strozzi und der feine und besonnene Niccolò da Uzzano waren. Des letzteren eigenartig interessanten Kopf hat die Hand Donatellos in einer bemalten Thonbüste von überzeugender Lebenswahrheit und mit dem ganzen kraftvollen, inhaltbeseelten Naturalismus dieses großen Meisters an die Nachwelt überliefert, die sie im Nationalmuseum zu Florenz, im Bargello, bewundert (Abb. 14). Schon hatte früher

einmal, stürmischer als Giovanni, ein anderer, weitläufig verwandter Medici, Salvestro, Alamannos Sohn, gegen jene Optimaten die Fahne des Volks erhoben und nach einem wilden Straßentumulte, jedoch nur auf kurze Zeit (1378—1380), die Oberhand gegen sie erfochten. So blutig und kraß die Erinnerungen an den „tumulto dei ciompi", der „Wollkämmer" oder „Lumpen" — ciompo bedeutet zweideutig beides — waren, und obschon das Unternehmen schließlich nur zur vermehrten Herrschaft der Albizzipartei geführt hatte, so waren doch die unbeteiligten Verwandten davon nicht ungünstig berührt, und es war durch jene Episode gewissermaßen bestätigt worden, daß das Eintreten für das untere Volk und seine Ansprüche mit dem Namen Medici verknüpft sei.

Wer heute aufmerksamen Auges in den alten Stadtteilen von Florenz durch die engen Gassen wandert, die parallel mit dem Arno in dessen nächster Nähe sich entlang ziehen, der bemerkt dort an und in den schmalen, hohen, dumpfen Häusern lauter unmittelbare Überreste jener alten Kampfeszeit und vermag sich deutlich das Aussehen der damaligen Straßen wiederherzustellen. Er sieht in diesen später herabgekommenen Quartieren noch die Familienwappen der einstigen Inhaber und erkennt unter dem neueren Wandverputz die mächtigen Quadern und Blöcke der viereckigen Türme, die der Kern dieser Häuser sind und in der Höhe teilweise noch darüber hinausragen. Das sind die Festungs- und Warttürme aus jenen Zeiten, da jedes Bürgerhaus eine regelrechte Burg mit fester Außenmauer und aufragendem Donjon war, da Bürger gegen Bürger in Waffen stand, und von Straße zu Straße, über Sperrketten und Barren hinweg, von Haus zu Haus und von Turm zu Turm in nur allzu häufiger Wiederkehr der Bürgerkrieg tobte. Die Medici waren besonders in den Gegenden um den alten Markt herum mit Häusern und Anhängern vertreten, während die festen Wohnbauten der Albizzi und ihrer Freunde sich zumal in jener Straße aneinander reihten, die die via del corso, die alte mittlere Längsstraße des einstigen römischen Kastells Florentia, nach Osten verlängert und noch immer der Borgo d'Albizzi heißt.

Mit den vorhergehenden Zeiten verglichen, kann die Periode Giovannis dei Medici als eine Waffenstillstandsfrist in den bürgerlichen Streitigkeiten bezeichnet werden. Er war ein ruhiger, sehr zurückhaltender Mann, und von der anderen Seite war das in gleicher Weise Uzzano. Dieser mußte obendrein deshalb Bedacht nehmen, keine Kampflust aufkommen zu lassen, weil das innerhalb der eigenen Partei eine Macht-

Abb. 22. Grabmal der Eltern Cosimos dei Medici von Donatello. In San Lorenzo zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 23. Cosimo dei Medici. Aus Benozzo Gozzolis Fresken im Palazzo Medici.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 24. Vorder- und Rückseite einer Denkmünze mit dem Bildnis von Cosimo. Im Königl. Münzkabinett zu Berlin.

verschiebung zu Gunsten des Heißsporns Rinaldo degli Albizzi bedeutet hätte. Giovannis politische Weisheit ist von ihm selber umschrieben in den Worten, die er seinen Söhnen Cosimo und Lorenzo hinterlassen hat: „Thut nichts gegen die deutliche Strömung im Volke, stellt seinem Unverstande nicht besseres Wissen, sondern begütigende Rede entgegen. Laßt euch nicht in geschäftiger Betriebsamkeit im Regierungspalast erblicken, sondern wartet ab, bis man euch dorthin begehrt. Lenkt die öffentliche Aufmerksamkeit nicht auf euch und bewahrt euch frei von Makel, wie ich euch lasse. Greift nicht in Rechtsstreitigkeiten ein, denn wer Gerechtigkeit behindert, der kommt durch Gerechtigkeit um. Wirket dahin, das Volk in Frieden, die Stadt wohl versorgt zu erhalten. Sorget für meine Frau, eure Mutter, und lasset ihr den Platz, den sie bis jetzt eingenommen hat."

Abb. 25. Kamee mit dem Bildnis des Cosimo dei Medici. In den Uffizien zu Florenz.

Das war am 20. Februar 1429, daß der sterbende Giovanni d'Averardo dei Medici also sprach. Sein Tod bedeutete für die Öffentlichkeit den Verlust eines nicht nur zuverlässigen, sondern auch kluggeschickten Freundes des Friedens und eines Mannes, der in vorbildlichem Maße die Bürgertugend der Redlichkeit besaß, die sonst nur allzu häufig den Verlockungen der republikanischen Gelegenheiten und Machtwechsel erliegt. Es war Uzzano, der an diesem offenen Sarge dem toten Gegner nicht versagen wollte, was ihm gebührte, und dem Thränen in den Augen standen, als er zu den trauernden Söhnen trat und ihnen ehrende, wohlthuende Worte über den geschiedenen Vater sagte. Im Leichenzuge sah man außer den Behörden der Stadt und anderen Abordnungen auch die Vertreter der Regierung von Venedig und selbst des Kaisers Sigismund.

Mit Giovanni d'Averardo haben die toten Medici ihren Einzug genommen in San Lorenzo (Abb. 16). Das ist die Kirche, die seit dem nun Verstorbenen die am meisten von der Familie bevorzugte und am reichsten bedachte geblieben ist. Alle diese Städte sind ja dadurch zu so reichem und herrlichem Schmucke gelangt, daß ihre Bürger noch nicht gewöhnt waren, mit den Wünschen, die sie für den Nutzen und die Schönheit des Gemeinwesens hatten, auf die Entschließungen der Obrigkeit zu harren. Im Jahre 1423 war die alte, noch von dem großen Kirchenvater Ambrosius selber 393 geweihte Kirche des heiligen Märtyrers Laurentius in Feuer untergegangen, und sofort fanden sich sechs Bürgerfamilien, die bereit waren, den Wiederaufbau zusammen mit Giovanni dei Medici auf sich zu nehmen. Dieser gewann den berühmten Architekten Filippo Brunelleschi (Abb. 17 und 18), den großen Bahnbrecher der Renaissance, den Wiedererwecker edler Einfachheit in Stil und reinen Formen der

Abb. 26. Cosimo dei Medici. Gemälde von Jacopo da Pontormo (1494—1557) in den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Baukunst, den Begründer der theoretischen Lehre von der Perspektive, oder anders gesagt, den neuen Dombaumeister von Florenz, was Filippo geworden war, nachdem er 1418 bis 1420 die Möglichkeit desjenigen Kuppelbaues am Dome, wie solcher dann zur Ausführung gelangt ist, vor den staunenden Größen der bisherigen Technik erwiesen hatte. Den Bemühungen Giovannis und den Plänen Brunelleschis dankt daher San Lorenzo die stille Großartigkeit seiner Verhältnisse, die diese Kirche zu einer der erhebendsten und vollendetsten von Florenz macht, wenn ihr das der Fremdling, der über den Platz daherkommt, auch nicht von außen ansieht, da die Fassade noch heute der beabsichtigten Marmorverkleidung ermangelt und in der unbedeckten Blöße des Ziegelrohbaues dasteht (Abb. 16 und 20). Auf alleinige Kosten, ebenfalls durch Brunelleschi, hat Giovanni die („alte") Sakristei an San Lorenzo anbauen lassen. In der Mitte dieses achtseitigen Baues steht auf den Marmorfliesen, unter einer mächtigen tischartigen Steinplatte, der Sarkophag, den Donatello geschaffen und den die Söhne Giovannis, Cosimo und Lorenzo, ehrfurchtsvoll dem Andenken des Vaters und der nach ihm verstorbenen Mutter, Picarda Bueri, gewidmet haben (Abb. 22).

So ist nun also Cosimo an die Spitze des Hauses getreten, und damit beginnt derjenige glanzvolle Abschnitt der allgemeinen Geistes- und Menschheitsgeschichte, an den man denkt, wenn der Name Medici erwähnt wird: die Florentiner Renaissance in der vollsten Zusammenfassung ihrer Kräfte und Richtungen, in der schönsten Ausgestaltung all des in ihr enthaltenen Reichtums.

Cosimo war bei Lebzeiten des Vaters fast ein Vierzigjähriger geworden, ein längst in vielem bewährter Mann (Abb. 23—26). So hatte er auch persönlich das Konstanzer Konzil mitgemacht, die

Abb. 27. Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium von Florenz. (Donatello.)

gewaltige von Prälaten und Fürsten, Herren und Geschäftsträgern, Theologen und Juristen, Kaufleuten und Schaulustigen besuchte Versammlung aus aller Christenheit, die unter Kaiser Sigismund fünf Jahre lang (1414—1418) in der Reichsstadt am schönen Bodensee heimisch war, und die nebenbei Huß verbrannte. Damals hatte sich die Kirche unter drei Päpste gespalten, einen zu Avignon und zwei wider einander in Italien streitende. Der Ehrgeiz des Cardinals Baldassare Cossa hatte nicht gerastet, bis auch er Papst hieß, und zu diesem Zweck hatte das hergebrachte Schisma des Papsttums aus einem doppelten zu einem dreifachen erweitert werden müssen. Mit Cossa, der sich nun Johann XXIII. nannte, und, von Neapel her bedrängt, auf den Schutz des Kaisers angewiesen war, hatte Sigismund das gewünschte Konzil verabredet, das die großen, lang anständigen äußeren und inneren Streitfragen der Christenheit lösen, oder wie der Cossa hoffte, ihn selbst bestätigen sollte. Freilich sank seine Zuversicht schon, als der Kaiser die Versammlung nach Konstanz rief; er hätte sich auf heimischem

Abb. 28 und 29. Handschrift der Contessina dei Medici, Gemahlin Cosimos.

Abb. 30. Kostümbild des XV. Jahrhunderts.
Von einem Grabmal in Lucca.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

den Jahrhunderten des ausgehenden Mittelalters führte der große Personen- und Warenverkehr zwischen Italien und dem ganzen westdeutschen und benachbarten Gebiete über die Bündnerpässe, vom Comer- zum Bodensee, und Konstanz war sein bedeutendster Stapelplatz. Als nun Johann XXIII. sorgenvoll und mehr durch seine Lage gedrängt, als um seiner Zusage willen, über die Alpen ging, da war unter denen, die er für sein Gefolge gewählt hatte, Cosimo dei Medici als Vertreter des weltumspannenden und mit päpstlichen Finanzangelegenheiten wohl vertrauten Bankgeschäfts. —

italischen Boden sicherer gefühlt, wo er Anhang und manche äußerste Zuflucht bereit wußte. Übrigens war, wenn auch eine deutsche, so doch die den Italienern am bequemsten gelegene Stadt gewählt, denn in

In Konstanz hat sich ja Johanns Geschick so, wie er hätte ahnen können, erfüllt. Als das Konzil, statt ihm selber die Nachfolge Petri zu übertragen, auf dem Verzicht

Abb. 31. Kapelle im Bargello. Gestühl des XV. Jahrhunderts.

Abb. 32. Hochzeitstruhe aus dem Palazzo Strozzi mit dem Wappen der Strozzi und Medici. Im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

aller drei Päpste beharrte, da entfloh er nach Schaffhausen, sprach eine verhallende) Auflösung der Versammlung aus und stellte sich unter den doch so schwachen Schutz des Herzogs Friedrich von Tirol und Vorderösterreich, der allerdings, weil zu jenen Zeiten die habsburgischen Altlande durch Schwaben und die heutige Schweiz hindurch sich bis ins obere Elsaß streckten, der hauptsächlichste Territorialherr in diesen Gegenden, aber auch der spottbekannte Friedel mit der leeren Tasche war. Ihm hat das Abenteuer mit der Begünstigung des abgesetzten Papstes und der Auflehnung gegen den feindseligen, dem luxemburgischen Rivalenhause entstammenden Kaiser angesichts dessen momentaner Macht noch teuer zu stehen kommen sollen. Die in Konstanz angeordnete Gefangennahme des gewesenen Papstes führte pünktlichst Friedrich von Zollern aus, der neue Kurfürst, den der Kaiser zu Konstanz mit der Mark Brandenburg belehnt hatte; dann gab man den Abgesetzten in die Obhut des Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rheine, der ihn auf seinem Heidelberger Schlosse hielt, an dessen epheuumrankte Mauern sich auch sonst noch manches Gedenken knüpft von allzu hastigem Greifen nach äußerem Glanz und Glück und wieder allzu schnell verklungener Herrlichkeit.

Abb. 33. Reliquienmonstranz mit dem Wappen der Medici. Im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Für Cosimo brachten der Sturz und das Thun Johanns XXIII. Tage, die nicht ohne Gefahr und Abenteuer waren; der kluge und seines baren Wertes sich wohlbewußte Florentiner hielt es für das bessere Teil, auch seinerseits die Stadtmauer von Konstanz hinter sich zu bringen, was mit Hilfe einer Verkleidung ohne Weiterungen

Abb. 34. Denkmal Giottos von Benedetto da Majano im Dom zu Florenz. Errichtet 1490 auf Anregung Lorenzos dei Medici. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

stattgefunden hatte. In der Mischung seines Wesens aus Energie und Skrupellosigkeit mag auch dieser Johann XXIII. als ein rechter Renaissancemensch, ein Vorläufer eines Sixtus IV. oder der Borgia, erscheinen. Freilich jetzt war seine Elasticität für immer dahin, und schon 1420 sind die Tage des Tiefgedemütigten zu Ende gegangen. Die Medici haben die finanzielle Seite seiner Befreiung aus der Haft gerecht, sie sind ihm im letzten Lebensjahre persönlich treue Freunde gewesen, und schließlich haben sie ihm auch sein Grab und schönes, ruhiges Denkmal im Baptisterium durch Donatello errichten lassen (Abb. 27). — Inzwischen hatte Cosimo längst ein Heimwesen begründet. Seine Heirat verschwägerte die reich und bedeutend gewordenen bürgerlichen Medici mit dem

gelang. So bewahrte er sich auf alle Fälle und hat bei dieser Gelegenheit, da er doch einmal nördlich der Alpen war, noch einiges von Deutschland und Frankreich gesehen. Leider ohne daß davon genauere Angaben und Eindrücke übriggeblieben wären, was nicht bloß um des Interesses an seiner Person willen sehr großen Quellenwert für uns haben würde.

Indessen noch 1417 war er wieder in Florenz, und dorthin zog sich zwei Jahre später auch Baldassare Cossa zurück, nachdem er freigekommen war und eine äußere Versöhnung mit den Beschlüssen und dem erwählten Papste des Konzils, Martin V.,

Abb. 35. Klosterhof von San Lorenzo zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

vornehmen Adelsgeschlechte der dei Bardi, das in seinen Ahnen hoch hinaufreichte; Cosimos Gattin (Abb. 28 und 29) trug ihren Namen Contessina zur Erinnerung an die „Gräfin," an Mathilde von Tuscien, deren Andenken in den Florentiner Familien über die Jahrhunderte hinweg noch gern gepflegt ward. Politisch hatten die Medici und die zu den „Grandi" gerechneten dei Bardi keine nähere Gemeinschaft, wie überhaupt weder in dieser noch der nachfolgenden Zeit die mediceischen Verschwägerungen

Rinaldo degli Albizzi, das Haupt dieser Familie, empfand persönlich den Tod Giovannis als die Hinwegnahme einer hemmenden Kraft, und seine stete, nun aber ganz entzügelte Kriegslust wandte sich zunächst gegen Lucca. Diese schön unter ihren Bergen gelegene Stadt gewährt mit vielen festen Türmen und mit ihren zum Teil nur allzu prächtig gewollten Kirchen ein anziehendes altertümliches Bild, reich an Erinnerungen sowohl an die altverklungene langobardische Königszeit wie an die späteren

Abb. 36. Kapelle der dei Pazzi, erbaut von Brunelleschi.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

als Symptome bestehenden oder als Anknüpfungen beabsichtigten politischen Zusammengehens aufgefaßt werden dürfen.

Was bei Giovannis Leichenfeier in der ganzen Stadt unbestimmt vorausempfunden worden war: unter der neuen Generation kam der so lange hinausgefristete Entscheidungskampf der städtischen Parteien und ihrer Häupter zum gewaltsamen Austrag. Für die raschen Stimmungs- und Machtwechsel und die scheinbaren Inkonsequenzen in dergleichen städtischen Kämpfen ist die Geschichte dieser nun rasch verlaufenden Krisis ungemein bezeichnend.

Tage eines tapferen und ansehnlichen Bürgertums. In Luccas Straßen erfreut sich ferner das sonst in den Städten des modernen Italien nur zu sehr darbende Auge an dem Anblick zahlreicher Mädchen und Frauen, die edlen Ganges, schön von Angesicht und Gestalt, geschmackvoll und malerisch in ihrer doch nur leicht individualisierten Tracht noch heute mit den lieblichen Toskanerinnen wetteifern dürfen, die auf den Werken der glücklichen alten Meister versammelt sind. Nicht immer hat die Stadt sich selbständig durchzubringen vermocht, vielmehr öfter benachbarten Gewalt-

Abb. 37. Palazzo dei Pazzi. (Von Brunelleschi.)

herren gehorchen müssen. Aber seitdem sie 1369 ihre Freiheit wiedererlangt, hat sie diese bis 1799 nicht verloren und, wenn auch nicht ohne Verbündete, alle Kämpfe gegen das stärkere Florenz überstanden.

Nach Uzzanos Sinne war das Luccheser Unternehmen seines Parteifreundes von Anfang an nicht, und er widerriet den Zug. Dafür bekam aber Albizzis Waffeneifer von anderer, unerwarteter Seite her eine gewisse, von ihm wenigstens so aufgefaßte Ermunterung: Cosimo verhielt sich neutral, hieß den Krieg nicht gut, aber leistete auch keinen Widerstand. Er glaubte, ganz besonders bei diesem ersten wichtigeren Anlasse die Enthaltsamkeitspolitik seines Vaters üben zu sollen. Und dieses Verhalten wurde bedeutungsvoll; gerade seine vorsichtige Unentschiedenheit ist es, die in eigentümlichen und unmöglich im voraus zu übersehenden Verkettungen zuerst die Niederlage Cosimos und in weiterer Entwicklung dessen endgültigen Sieg bringen sollte.

Albizzi konnte seinen Krieg eröffnen, und so begann denn ein Feldzug, der nach einem mehrjährigen höchst kostspieligen Söldnerhalten und nach beiderseitigem flurverwüstendem Hin- und Hermanövrieren, in der Art wie damals solche Kriege geführt wurden, im Jahre 1433 als ein gänzlich ergebnisloses, also dem Angreifer mißlungenes Werk beendigt ward. Im ganzen zweiten und letzten

Drittel des XV. Jahrhunderts haben sich die Florentiner überhaupt nicht mehr sonderlich mit Ruhm in ihren Kriegen bedeckt und könnten somit wohl durch ihr Beispiel einen häufig wiederkehrenden Satz der Geschichtsphilosophen und Systemmacher des XVII. und XVIII. Jahrhunderts zu beweisen scheinen: daß die Waffenzeiten der Völker jeweils nicht mit ihrer vorwiegenden und allgemeinen Neigung für Künste und Wissenschaften zusammenfallen, sondern ihr voraufgehen, und daß die kriegerische Zeit gleichsam als die Mannesblüte, die friedlich-ästhetische Periode dagegen als der Beginn eines auf ausruhenden Genuß bedachten Greisenalters zu betrachten sei.

Wie dem sein mag, als der Schuldträger an dem verunglückten Feldzuge galt in aller Munde und mit Recht Albizzi. Wollte er das verlorene Ansehen wieder einbringen, so bedurfte es einer That, die ihm, wenn nicht Ruhm und Liebe, so wenigstens Respekt und Gehorsam wieder verschaffte. Dazu sollte ihm ein Gewaltstreich gegen die Medici dienen. Uzzano hätte ihm nicht mehr abraten können; er war noch während des leidigen Feldzuges im Jahre 1432 gestorben.

Noch bis kurz nach dem Frieden mit Lucca war ein scheinbar befriedigendes, formell gutes und rücksichtsvolles Verhältnis zwischen den beiden Florentiner Parteiführern aufrecht erhalten worden. Jetzt ganz plötzlich, wie das bei drohenden Anschlägen so geht, enthüllte sich völlig frei das wahre Antlitz der Sachlage; ohne daß jemand hätte sagen können, durch welchen Anlaß und seit wann, standen sich Rinaldo und Cosimo wie offene Feinde, die einander längst abgesagt, gegenüber. Am 7. September 1433 ward der Medici in den Regierungspalast vor die der herrschenden Partei angehörige Signorie berufen. Ohne zu schwanken, folgte er. Als er bei Or San Michele vorüberging, machte man ihn auf wahrscheinliche Gefahr aufmerksam — als ob ihm der Warner etwas Neues hätte sagen können! Im Regierungsgebäude wurde er sofort verhaftet und erfuhr, daß die Anklage auf Landesverrat im Luccheser Kriege lautete. Auf was sie lautete, blieb sich für das Verfahren ja gleich, aber Cosimo schloß aus der Schwere der Anschuldigung, daß man ihm gegen alle Gewohnheit womöglich ans Leben wolle.

Wie Gewitterschwüle lag es über den Straßen von Florenz. Draußen in der Landschaft zogen sich Scharen zusammen, die unter Verwandten und Freunden des Verhafteten für ihn kämpfen wollten. Drinnen in der Stadt verkannte niemand, daß jede Gewaltthat möglich sei, weil alles auf dem Spiele stand. Die Volksversammlung,

Abb. 38. Donatellos heiliger Georg an Or San Michele.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 39. Von Or San Michele: Christus und der ungläubige Thomas.
Werk Verrocchios. Nische von Donatello.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

die auf das Forum von Florenz, die Piazza della Signoria, vor den Regierungspalast beschieden ward, um Rechenschaft über Cosimo und das Vorgehen gegen ihn zu empfangen, sah sich von den Bewaffneten der Albizzi umzingelt.

Aber auch der Gefangene versäumte nichts. Er fand Wege, die Überzeugungskraft seiner Geldmittel wirken zu lassen, und als die Balia zusammentrat, die über ihn entscheiden sollte, offenbarten sich bedenkliche Meinungsverschiedenheiten unter ihren Mitgliedern, obgleich diese von der Regierung ausgewählt waren. Ein ganz radikales Vorgehen zeigte sich von vornherein als unmöglich. Der Spruch, auf den es schließlich hinauskam, lautete auf zehnjährige Verbannung Cosimos nach Padua und der übrigen Familie nach anderen Städten. Am 3. Oktober brachte man den Gefangenen vor die Porta San Gallo, das unter dem Apennin gelegene nördliche Hauptthor der Stadt; von da mochte er ins Exil reiten.

Er war klug genug, auch jetzt alles ganz korrekt zu erfüllen. In Venedig, wohin er wegen seiner freundschaftlichen und geschäftlichen Beziehungen zunächst ging, nahmen ihn sogar die amtlichen Kreise glänzend auf. Nicht wie den Verbannten, sondern wie den Botschafter eines befreundeten Staates, so durfte er es empfinden und selber aussprechen. Prächtige Wohnung, Geld, Versprechungen wurden ihm dargeboten, aber er kehrte nach kurzem Verweilen nach dem angewiesenen Padua um. Von hier aus benutzte er allerdings gern und oft die nachträglich gewährte

Erlaubnis, sich in Venedig aufzuhalten. Immer mehr wuchs die dortige Beliebtheit des feinsinnigen, reichen Mannes, der ja in jeder Beziehung vortrefflich in die kluge, weltmännische Geldaristokratie hineinpaßte und als ihr eigener vollendetster Typus erscheinen konnte. Sonst war auch im XV. Jahrhundert noch die Verbannung ein Schrecken geblieben, wie er kaum furchtbarer sein konnte; getrennt voneinander, von Mitteln entblößt hetzte man die Mitglieder solcher zerstörten Familien von Ort zu Ort, gönnte ihnen keine Rast des Asyls, um sie nicht etwa zu feindseligen Anknüpfungen gelangen zu lassen, und hielt sie in all ihrem Elend noch in hilflosem Gehorsam mit der unsicheren Andeutung einer Nichtverlängerung des Exils über die zunächst angesetzte Dauer von Jahren hinaus. Die Machtmittel eines Cosimo aber hätten sich gar nicht an einem Punkte konfiscieren lassen. So blieb ihm auch in der Fremde das volle Erbe seiner Vorfahren erhalten, und die zuerkannte Strafe dieses eigentümlichen Hochverräters verwandelte sich in einen glanzvollen auswärtigen Aufenthalt.

Es war in jeder Hinsicht ein Pyrrhussieg, den Albizzi erfochten hatte, und am 29. August 1434, als die jährlichen Wahlen in Florenz vorgenommen wurden, sollte er es endgültig erfahren. Man verstand sich damals (und später zur Zeit des mediceischen Regimentes erst recht) mit einer Rücksichtslosigkeit auf Wahlzwang und auf Wahlfälschung, wie es uns bei näherer Schilderung kaum geglaubt werden würde. Freilich hatten die damaligen Parteien und Parteiregierungen eben nur erst diese einfachen, etwas unsanften Mittel zur Verfügung, da es Tagespresse und sonstige holdere Instrumente zur Lenkung des souveränen Wählerwillens nicht gab. Trotz alledem fiel das Ergebnis für die Medici aus. Und nun ging es mit Rinaldo schnell bergab, beschleunigt durch ihn selber. Denn nur noch von Trotz und Unbesonnenheit ließ er sich leiten, nicht einmal seine frühere dreiste Gewaltsamkeit blieb ihm treu. Zuerst hielt er, obwohl die neuen Signoren

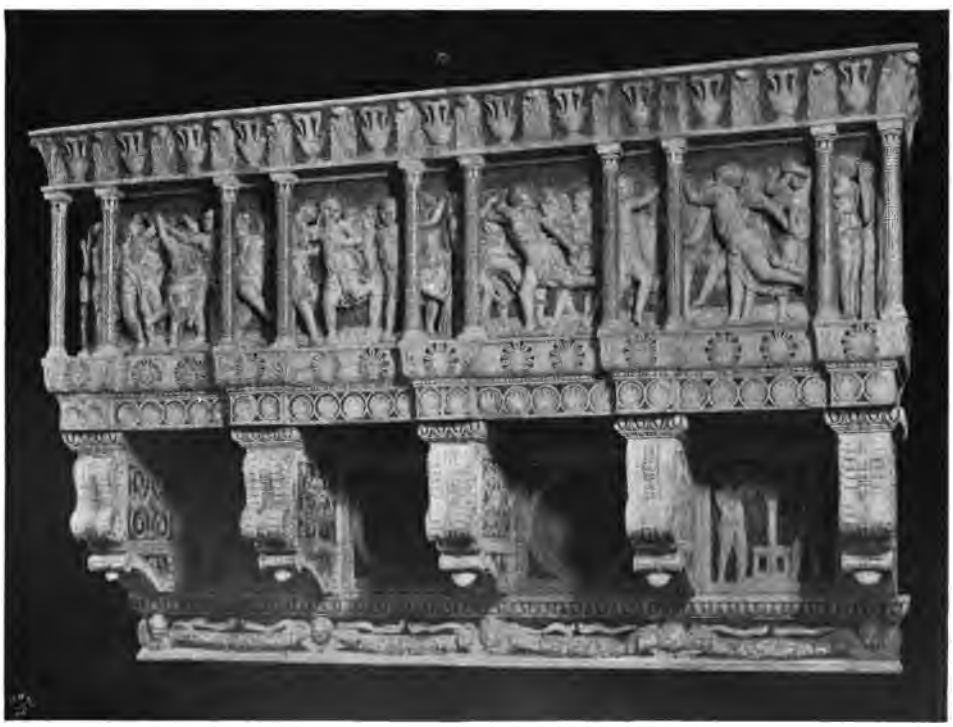


Abb. 40. Die Orgelbrüstung von Donatello für den Dom zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

schon am 1. September ihr Amt anzutreten hatten, die Ungültigkeitserklärung der Wahlen und die Anberaumung neuer noch für möglich — that aber nichts dazu; dann wollte er inmitten seines offenkundigen Mißgeschicks eiligst und plump einige wichtige Gegner zu sich herüberziehen; als sich darauf während des Septembers die Dinge immer bedrohlicher gestalten, waren die Waffen noch sein einziger Trost. 600 ausgerüstete Söldner hatte er, ganz genug, um durch einen rasch und konsequent durchgeführten Staatsstreich sich vorläufig zu behaupten und das Wichtigste, Zeit, zu gewinnen. Er ließ jene in der That auf den Signorienplatz rücken, dann aber, nachdem er den städtischen Frieden von seiner Seite gebrochen hatte, begann er kleinlaut zu unterhandeln, und damit war sein Schicksal besiegelt.

Wie Padua und Venedig für Cosimo, so war inzwischen auch Florenz für einen unterlegenen Mann, dessen Name durch die Welt klang, eine Residenz im Exil geworden, nämlich für Papst Eugen IV. Zu diesem ins Kloster von Santa Maria Novella begab sich der durch seine Not Verwirrte: der hohe Gast der Stadt möge für ihn vermitteln. Nun liegt aber zu allem sonstigen Ungeschick Santa Maria Novella von der Piazza della Signoria, wo die Entscheidung fallen mußte, über einen halben Kilometer weit durch lauter winkelige Straßenzüge hindurch entfernt. Während Rinaldo mit dem Papste, der nicht recht wußte, was zur Zeit das Klügste sei, auf keinen Fall aber einem verlorenen Mann helfen wollte, eine langatmige Unterredung hatte, verliefen sich die allein gelassenen Truppen; dagegen drangen bewaffnete Bürger und Landleute, die zu den Medici hielten, immer kecker vor; die neuen Signoren bekamen Zuversicht, beriefen eine Versammlung und setzten die übliche Balia ein. Diese rief dann mit möglichster Eile und in voller Einmütigkeit Cosimo und die Seinen aus der Verbannung zurück, in die sie dafür die anderen sandte. Am 2. Oktober mußten Rinaldo degli Albizzi und siebzig seiner Anhänger die Stadt ver-

Abb. 41. Einzelteil von der Orgelbrüstung von Donatello für den Dom zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 42. Einzelteil von Luca della Robbias Orgelbrüstung.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

lassen, die sie nie wiedersehen sollten; ihre Rolle war für immer ausgespielt.

In Jahresfrist, so war Cosimo bei seiner Abreise von zurückbleibenden Freunden getröstet worden, werde er wieder daheim sein. Das war am 3. Oktober 1433 gewesen, am gleichen Tage 1434 war er schon auf dem Heimwege und im Apennin. Er war sofort aufgebrochen, sobald er die erste Kunde von dem offenen Umschwung vernommen hatte, und erfuhr die Meldung von seiner Zurückberufung unterwegs.

Ein pikantes Kabinettstückchen aus der allgemeinen Naturgeschichte des Cäsarismus ist es nun, zuzusehen, wie sowohl die „Regierung", der nur der für die Medici günstige Wille im Volke Amt und Sieg gegeben hatte, als auch andererseits Cosimo selber sich möglichst sichtbare Mühe geben, nicht merken zu lassen, wer nun Herr in Florenz geworden war. Das niedere Volk umlagerte am 6. Oktober, als Cosimo erwartet wurde, sein Wohnhaus in dichten Scharen, und dieser bevorstehende Empfangsjubel sollte nach höherem Einvernehmen vorsichtig vereitelt werden. Deshalb wurde die Heimkehr des Verbannten zu einem umständlich verabredeten Versteckspiel gemacht. Der schließliche Erfolg konnte ja nur ein noch wirksamerer sein, als wenn man die Menge sich auf einmal hätte heiser schreien lassen. Am Abend jenes Tages wurde Cosimo heimlich durch ein Thor eingelassen und gelangte zunächst an der inneren Stadtmauer entlang und dann auf weiteren Umwegen zum Signorenpalast. Die Ehrenbezeugungen, womit

ihn hier die Regierungsherren empfingen, und die Gespräche, die geführt wurden, waren wichtiger, als ein Freudensturm der aura popularis. Der neue ungekrönte Fürst von Florenz nächtigte darauf im Regierungsgebäude und bezog in der Frühe des nächsten Morgens seine Wohnung wieder. So war in der That alles ganz in Ruhe vor sich gegangen.

Cosimo hat später einmal gesagt: „Ich sehe ein, daß es thöricht war, nicht früher mit Geld vorzugehen; es hätte viel Umstände gespart."

Vom Oktober 1434 an datiert also die zur öffentlichen Gewißheit gewordene Leitung der Stadt und des Machtgebietes von Florenz durch die von Cosimo vertretene Linie des Hauses Medici. Übrigens ohne daß diese Herrschaftsform sich irgend einen Titel, ein Abzeichen gewählt hätte oder überhaupt deutlicher fühlbar geworden wäre. Nichts lag Cosimo ferner, als etwa auf sich oder auf Lorenzo, seinen Bruder und treuen Freund, Ämter zu häufen, und wenn er einige gelegentliche Male persönlich das Gonfalonierat übernommen hat, so stellte er sich durch die Art, wie es geschah, eher mit anderen angesehenen Bürgern in dieselbe Reihe. Die republikanisch-demokratische Verfassung, die die Regierungsbehörde aus Zunftvorstehern, Bürgerwehrhauptleuten und Vertrauensmännern zusammensetzte, blieb unangetastet und schien ihrem Inhalte nach jetzt sogar mehr zur Geltung zu kommen, als vorher während des popolanen Optimatenregimentes. Der Medici regierte die Stadt auf die Weise, daß in allen Ämtern Anhänger von ihm saßen, Leute, deren er sicher war, und die er wie Schachfiguren handhaben konnte. Er sorgte, daß sie sich gegenseitig im Zaume hielten und daß nicht gerade die Gescheiteren und Reicheren unter ihnen die wichtigeren Ämter erhielten. „Kleide dich gut und sprich möglichst wenig," das war die Instruktion, wie er sie wohl einmal einem seiner brauchbarsten, durch ge-

Abb. 43. Einzelteil von Luca della Robbias Orgelbrüstung.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 44. Jungfrau mit Christuskind. Von Luca della Robbia. An einem Hause der Via dell' Agnolo. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

nügende Harmlosigkeit vom Verdachte des Ehrgeizes freien Getreuen auf den Amtssessel mitgab.

Dieses neue, auf Klugheit, Geld und Geduld, die ihre Früchte langsam hatte reifen lassen, gegründete System der Hegemonie eines einzelnen Bürgergeschlechtes erhob sich somit seit 1434 über den Trümmern eines anderen, das eine geraume Zeit hindurch durchaus löblich regiert hatte. Zwar hatte der oligarchische Ring der Albizzi und der mit ihnen verbündeten Familien die Kräfte der Florentiner aufs äußerste angespannt, aber nicht vergeblich. Wenn auch einzelner Mißerfolg nicht ausblieb und schließlich das Nichtgelingen gegen Lucca zum Ausgang des Verderbens ward: unter der Leitung jener in ihren guten Tagen hat Florenz sich als Herrin in Toskana ausgedehnt und dieses Stadt für Stadt, Gebiet für Gebiet erobert, „wie man eine Artischoke verspeist"; es hat die einstige Gebieterin im Tyrrhenischen Meere, Pisa, unterworfen (1409) und sowohl dadurch, wie noch mehr durch die Einnahme des neuen zukunftsreichen Hafens von Livorno (1424) die eigene Teilnahme an der Kauffahrteischiffahrt und Beherrschung der Meere vorbereitet. Es ist

bemerkenswert, wenn ein so urteilsfähiger Geschichtsschreiber, wie Guicciardini, vor dem auch die Zeiten von Cosimo und dessen Enkel Lorenzo Magnifico ausgebreitet lagen, und der selber, im Anfang des XVI. Jahrhunderts, zur Errichtung des mediceischen Herzogtums mitgewirkt hat, über den im Jahre 1434 abgeschlossenen geschichtlichen Abschnitt sagt: dies sei die glorreichste und glücklichste Regierung gewesen, die Florenz jemals gehabt habe.

reits die Albizzi waren sich genau bewußt, welche unmittelbare Machtfestigung aus der freien Welt des Schönen entlehnt werden könne.

Fast mit noch lebhafterem Ehrgeiz als in politischen und materiellen Erfolgen wetteiferten die Kommunen des erweckten Italiens im Schmuck ihrer Städte gegeneinander, in der Schönheit und Ausstattung ihrer Kirchen, Straßen, Plätze und Paläste. Soviel die Bürger dafür in freiem Antrieb

Abb. 45. Der heilige Dominicus und der heilige Franciscus. Von Andrea della Robbia. An Brunelleschis Loggia di San Paolo zu Florenz. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Aber nicht nur ihre politischen, auch ihre ästhetisch-künstlerischen Erfolge warf die abgelaufene Periode den glücklichen Siegern, den Medici, als Verlassenschaft in den Schoß. Zu meinen, erst diese hätten begonnen, Künste und Wissenschaften zu begünstigen, würde höchst irrig sein. Heimisch in der Stadt am Arno waren alle geistigen und künstlerischen Bestrebungen ja längst aus Zeiten her, da dort noch niemand Autorität und Bedeutung in dem Umfange besaß, daß sie ihn zum öffentlichen Mäcenatentume berechtigt oder verpflichtet hätten. Aber beder Familien leisteten, der Führer des Staates, sobald ein solcher auftrat, mußte notwendig Führer auch in diesen Dingen sein. Vor allem aber in Florenz, das seit Giottos (Abb. 34) und Dantes Zeiten, seit anderthalb Jahrhunderten also schon, eines dauernd aufrecht erhaltenen Vorrangs sich bewußt war, und das den wohlbegründeten Ruhm besaß, die gebildetsten Bürger, die feinsten Köpfe und Zungen, die größte Fülle der Talente hervorgebracht zu haben und in sich zu schließen.

Die Erfüllung solcher Voraussetzung kam

aber auch wiederum der politischen Führerschaft mächtig zu gute. Nicht einmal so sehr durch die Dankbarkeit der Mitbürger und ihre weiteren Hoffnungen, als durch ein anderes. Dies war der Umstand, daß der Ruhm und die individuelle Auszeichnung niemals, weder vorher noch nachher, einen so hohen absoluten Wert besessen haben, als während der Renaissance. Besteht ja

Abb. 46. Wickelkind am Florentiner Findelhaus. Von Andrea della Robbia.

doch deren Hauptunterschied vom Mittelalter eben darin, daß, während früher die eine Herde unter dem einen Hirten das große Ideal gewesen war, für dessen Verwirklichung die edelsten Männer ihre höchste Kraft und ihr Leben einsetzten, die Renaissance dann völlig umgekehrt den Menschen als Persönlichkeit, als Individuum entdeckt und jeden einzelnen möglichst frei für sich zu nehmen, zu betrachten, die gegenseitigen Unterschiede der Persönlichkeiten hervorzuheben, jegliche Art von Herausragen und Sichhervorthun zu begünstigen und zu steigern sucht und sich daher sogar zu begeistern vermag an einer gewaltsamen Rücksichtslosigkeit von Eigenart und Eigenwilligkeit, wie sie unserer Zeit nur als verbrecherisch erscheint. Denn unsere öffentlich anerkannte Moral stellt das Recht und das Wohl der Gesamtheit über die von jener Zeit als herrlich bewunderte Kraftentfaltung der Übermenschen. Niemals sind so viele biographische Kompendien über viri illustres, berühmte und herausragende Männer, geschrieben worden, als während der humanistischen Periode Italiens, niemals hat man sich so eifrig die heimischen Berühmtheiten gegenseitig vorgerechnet, und niemals hat man so viel Dankbarkeit und konkrete Belohnung für diejenigen gehabt, die erfolgreich nach eigenem Ruhm strebten oder als Förderer und Gönner die Talente

und Berühmtheiten in die Nähe zogen und festhielten.

So stehen wir ganz entsprechend schon während der Albizziregierung in der Zeit einer absichtlichen, quantitativ wie ästhetisch hochbedeutsamen Kunstpflege, und konsequenterweise wetteifert auch darin mit den Kreisen Uzzanos und Albizzis der Führer der Opposition, Giovanni Medici. Wir haben vorhin schon Filippo Brunelleschis (1377 bis 1446) gedacht, sahen ihn öffentlich am Dome, privatim für San Lorenzo thätig, wir haben noch anzufügen, daß auch der Kreuzgang oder, da man unter dem neuen Kunststil nicht mehr gut so sagen kann, der Säulenhof (Abb. 35) des mit der Kirche verbundenen Klosters San Lorenzo, der heute mitten in der lebhaften Stadt ein stilles Fleckchen grüner Natur einschließt, sein von Giovanni veranlaßtes Werk sein soll. Florenz gehört ja auch seine für die vornehme Familie der dei Pazzi neben Santa Croce erbaute kleine Kuppelkapelle (Abb. 36) an, in welcher er — das Äußere deckt ein in Permanenz geratenes Notdach — dem Geiste der wiedererweckten Antike und ihrer Formensprache einen so unbehinderten Ausdruck, wie sonst kaum, hat geben können. Ebenfalls für die Pazzi hat er den heute nach anderen benannten Palazzo Quarateſi oder de Rast gebaut (Abb. 37), und in anderem Zusammenhange wird derjenige von ihm entworfene Bau noch zu erwähnen sein, durch den — wir meinen den Palazzo Pitti — Brunelleschi am meisten der Schöpfer des specifisch-florentinischen Palaststils mit seinen

Abb. 47. Grabstein des Fra Angelico in Santa Maria sopra Minerva zu Rom.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 48. Bibliothek in San Marco, erbaut von Michelozzo.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

ernsteren, immer noch etwas festungsmäßigen, aber durch die Gliederung in proportional abgestufte Stockwerke so überaus harmonisch auf das Auge wirkenden Fassaden geworden ist.

Einst in jungen Tagen war Donatello der Wandergefährte des etwas älteren Brunelleschi gewesen, und sie blieben auch neidlose Freunde, als sie beide die ersten Künstler von Florenz geworden waren, und der eine als Baukünstler, der andere als plastischer Bildner sämtliche Zeitgenossen überragte. Die reiche Fülle von Werken, die Florenz Donatello (1386—1466) verdankt, und die jetzt zum Teil im Donatellosaale des Bargello vereinigt ist, veranschaulicht das großartige und umfassende Können dieses Meisters, der die ganze Stufenleiter des Ausdrucks von der herbsten Rücksichtslosigkeit bis zur fröhlichen Anmut beherrscht, aber nie anders als wahr und freinatürlich ist. Donatello ist es ja auch, der nach der langen Scheu des Mittelalters als der erste wieder die Darstellung des schönen nackten Körpers als Selbstzweck (also ohne besondere rechtfertigende Motivierung wie bei den Kruzifixen oder auch den Evagestalten u. s. w. der Gotik) gewagt hat. Zu den schon genannten Aufträgen der Medici an Donatello kommen als weitere der gesamte plastische Schmuck der alten Sakristei und ferner die eine schöne Reliefkanzel im Längsschiff von San Lorenzo hinzu (Abb. 19, 21, 22, 27, 38—41).

Lorenzo Ghiberti, der (1378—1455) etwas älter als Donatello, zugleich eine etwas ältere, nicht so bis zur Kühnheit wahre,

Abb. 49. Die im Kloster San Marco für Cosimo dei Medici eingerichtete Zelle.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

mehr auf Gefälligkeit bedachte Kunstweise zeigt, und dessen Anschluß an die Antike unfreier und weniger innerlich erarbeitet ist, war hochberühmt geworden seit seinen ehernen Reliefthüren am Baptisterium. Mit deren Modell schlug er in der Wettbewerbung den Filippo Brunelleschi — fast alle die größeren Meister dieser von Kraftgefühl und Schaffenslust übersprudelnden Zeit gehören ja mehreren Künsten zugleich an. Nicht geringerer Ruhm gebührt seinen Bildwerken an Or San Michele, in dessen Außenwandnischen jede der großen Zünfte eine Statue stiftete. Auch er ist durch die Medici nicht übergangen worden, die bei ihm 1427 das Denkmal eines Brancacci für Neapel und 1428 eine eherne Reliquienlade als Geschenk für ein Kloster bestellt haben, von dem aus sie schließlich ins Bargello gelangt ist. Wer könnte aber von dieser Zeit sprechen und nicht zugleich — selbst ohne daß ein mediceischer Auftrag herauszuheben wäre — des Luca della Robbia gedenken, der in seinen musizierenden Kindern an der marmornen Orgelbrüstung (Abb. 42 und 43) für den Dom ein, wenn auch nicht von gleichem Schwung erfaßtes, so vielleicht noch anmutigeres Gegenstück zu dem gleichen Werke Donatellos, und der ferner die Reliefs der ehernen Thür der Domsakristei geschaffen hat, dessen lebendigster Ruhm aber schließlich doch nicht gleichermaßen in Marmor und Bronze gegründet liegt, wie in den liebenswürdigen bunten, glasierten Thonreliefs, den „Robbien," (Abb. 44—46) wie sie heißen, weil er in ihnen einen ganzen Florentiner Kunstzweig neu geschaffen und damit für ein Jahrhundert lang noch seinen Nachkommen Beruf und Ruhm gewiesen hat.

Was die Malerei anlangt, so erreichte die überlieferte, auf Giotto zurückgehende Weise, welche naive und demütige Innigkeit in irdisch anmutigen Typen zum Ausdruck brachte, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ihre größte Vollendung und zugleich eine Tüchtigkeit und Solidität der Technik, die selbst den Fresken schönste Jugendfrische bis heute erhalten hat. Auf

diesen Höhepunkt führte sie der Mönch Guido aus dem Dominikanerkloster von Fiesole, Fra Angelico (1387—1455), wie er gewöhnlich, oder il Beato, wie er auch wohl genannt wird (Abb. 47). Aber in die gleiche Zeit, da der fromme, liebenswürdige und unermüdlich fleißige Klosterbruder die Menge der Zeitgenossen entzückte, und man von Rom, von Orvieto aus nach ihm rief, in dieselbe Zeit fällt auch ein künstlerisches Ereignis, das vielleicht den bedeutendsten Wendepunkt in der Kunstgeschichte — ich sage nicht, in der Technik — der Malerei überhaupt darstellt: die 1423 begonnene Ausführung der Fresken in der engen Brancaccikapelle der Kirche Santa Maria del Carmine zu Florenz durch den „kleinen Thomas" und den „plumpen Thomas," durch Masolino (1383—1447) und Masaccio (1402 bis ca. 1428). Der erstere, der als der Lehrer des zweiten gilt, hat zwar schon vor jenen Florentiner Fresken solche zu Rom in der Passionskapelle von San Clemente ausgeführt, indessen ohne daß diese seine Schöpfungen, zumal in ihrer starken Übermalung, für uns heute ein größeres Interesse erwecken könnten, noch früher auf diejenigen Beschauer und Künstler Eindruck gemacht hätten, die zugleich die Brancaccikapelle kannten und wie Raffael nicht Worte genug der Bewunderung für diese finden konnten. So gebührt denn Florenz der unverkürzte Ruhm, daß in seinen Mauern der Offenbarungsgeist der Renaissance über alle drei Künste gekommen ist und die Stadt sich als die alleinige Wiege aller neueren Kunst betrachten darf.

So wenig die Renaissancemalerei ganz ohne Vorläufer und Vorbereitungen gewesen ist, so überrascht doch die Plötzlichkeit, mit der sie sich als vorhanden und fertig in der Brancaccikapelle präsentiert. An die Stelle der liebevollen beschaulichen Hingebung der Personen an den Gegenstand des Bildes und der allgemeinen Familienähnlichkeit in ihren gefälligen Gesichtern und ihrer Haltung sind Kraft und Charakteristik getreten. Denken und durchlebtes Menschenschicksal sind in den ausgeprägten Mienen zu lesen, die Personen auch nicht mehr so brav-verträglich in Reih

Abb. 50. Kapelle der Medici in Santa Croce zu Florenz, von Michelozzo für Cosimo erbaut.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 51. Badia von Fiesole.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

und Glied gebracht, sondern in komponierte Gruppen geordnet, in Haupt- und Nebenpersonen geschieden und unter Mithilfe der neuen Kenntnisse über die Perspektive in wirklichen zurückgehenden Raum hineingestellt. Wie der Bildhauer seit Donatello, hat jetzt der Maler begonnen, das Nackte zu studieren, die Körper lebenswahr und rund zu schauen, sie zu modellieren und wie die Stellungen, so auch die Anordnung der Gewänder von der Schablone zu befreien. Und dann, was doch die Hauptsache bleibt, durch den Inhalt und die Formengebung weht die auf das Große, Gewaltige, Kühne gerichtete Sehnsucht der neuen Zeit.

Wenn wir nun von dem Vater Giovanni dei Medici und seiner Generation zu dem Sohne und dessen Bedeutung für die Kunstpflege uns wenden, so kann vorweg bemerkt werden, daß das am wenigsten umfängliche sein Verhältnis zu den Malern gewesen ist. Für ihn gilt wie vielleicht für niemanden sonst in dieser Ausgeprägtheit die Losung, welche von Florenz aus durch ganz Italien klang und für die Meinung vieler schon den vollen Inbegriff des neuen köstlichen Rinascimento in sich schloß: Bauten und Bücher!

Cosimo gehört zu den in allen Zeitaltern häufigen hervorragenden Persönlichkeiten, die durch Geburt auf eine mehr praktische Thätigkeit hingewiesen und für diese vorgebildet, daneben sich ein aufrichtiges Sehnen nach freierer und schönerer Geistesthätigkeit bewahren und durch den lebhaften Eifer ihrer Mußestunden das wiedereinzubringen niemals müde werden, was sie nicht zur Hauptsache haben machen dürfen. Er hat sein Lebenlang an sich weitergearbeitet, und es ist nur bezeichnend für die Redlichkeit und den tiefinneren Erfolg seines Strebens, wenn er gewissem Anschein

Abb. 52. Fassade der Badiakirche von Fiesole.

nach niemals ganz zu jenem befriedigten Gefühl der approbierten Sicherheit und Überlegenheit gelangt ist, das bei den Vertretern der gelehrten und freieren Berufsarten so leicht Eingang findet — womit keineswegs bestritten sein soll, daß nicht diese letzteren an wirklicher vertiefter Bildung und an menschlich gehobenem Wert oft nur allzu sehr hinter jenen unzünftigen Liebhabern im besten Sinne, den dilettanti, zurückbleiben.

Dies sollte vorweg betont werden, um dann hinzuzufügen, daß sich bei Cosimo zu der redlichen Begeisterung, die der Ausgangspunkt bleibt, allerdings auch ein gewisses äußeres Pflichtgefühl und bewußte Absicht hinzugesellen. Die Pflege der Künste sollte sich immerhin auch ihm rentieren. Es kommt von solchen äußeren Motiven hier noch ein weiteres hinzu. Bei den harten Kämpfen der politischen Welt des XV. Jahrhunderts, besonders wenn sie auf dem engen Raume ein und derselben Stadt ausgetragen wurden, konnte es nun einmal nicht nach den sittlich erhabeneren Lehren von der Barmherzigkeit und Feindesschonung zugehen.

Abb. 53. Lavabò in der Sakristei der Badia von Fiesole.

Auch Cosimo ist ganz und gar der kalte, durch keine innere Anwandlung gehemmte Politiker von jener zeitgemäßen Gattung, die in Machiavellis „Principe“ ihre konsequenteste Formulierung gefunden hat, gewesen. Aber was ihn von den großen, absolut entfesselten Frevelhelden seiner Zeit, einem Sigismondo Malatesta oder Cesare Borgia, neben anderem weit unterscheidet, das ist der in seinen Kreisen durchaus nicht selbstverständliche Besitz eines Gewissens. Er hatte das Bedürfnis, sich von demjenigen, was an diesem Gewissen nicht spurlos vorübergehen konnte, durch entsprechende Leistungen an die Verwalterin der allversöhnenden Gnade, die Kirche, zu befreien, wie er überhaupt, bei aller persönlichen Vorliebe für die Gedankenbahnen antiker Philosophen, den Anforderungen des kirchlichen Lebens nach der herkömmlichen Weise der Zeit gerecht werden wollte.

Er hat vor allem auf das Kloster San Marco in Florenz außerordentlich viel Liebe und Kosten verwendet. Seit den Anfängen seines Vaters, aus denen wir vorhin den steuerbaren Besitz mitgetheilt haben, hatte sich das Vermögen des Hauses stark vervielfältigt, besonders durch weitausschauende glückliche Unternehmungen, zu denen die großen Konzilien von Konstanz und Basel

die näheren Gelegenheiten herbeigeführt hatten. Summen, die dem früheren Geſamtvermögen faſt gleichkamen, konnten jetzt für einen einzelnen frommen oder künſtleriſchen Zweck aufgeboten werden. Nach einer ſchriftlichen Zuſammenſtellung von der Hand des Lorenzo Magnifico ſind von 1434—1471, alſo in der Zeit Coſimos und den beiden nächſtfolgenden Jahren von den Medici für Unterſtützungen, öffentliche Bauten und Steuern zuſammen 663755 Goldgulden ausgegeben worden. Davon wurden auf San Marco auf einmal rund 70000 Gulden verwendet. Der von Coſimo am meiſten bevorzugte Architekt Michelozzo hat in ſeinem Auftrage das ſtattliche Gebäude für die Dominikaner errichtet, und Fra Angelico, der ſelber aus dem Konvent von Fieſole in den von San Marco übertrat, hat ſeinen Ordensbrüdern die Räume mit Fresken geſchmückt, die zu ſeinen herrlichſten gehören. Auch den zum Kloſter gehörigen Bibliothekraum (Abb. 48) hat Michelozzo geſchaffen, und Coſimo hat darin die erſte Bücherei, die öffentlichen Zwecken gewidmet wurde, aufſtellen laſſen. Er konnte durch dieſe Herſtellung einer allgemein zugänglichen Bibliothek zugleich einen Herzenswunſch des ſoeben verſtorbenen, ihm befreundeten feinſinnigen Sammlers Niccolò Niccoli erfüllen, indem er deſſen 800 koſtbare Bücher aus dem Nachlaß übernahm und nach San Marco ſtiftete. Sich ſelber hat Coſimo eine ſtille Zelle inmitten der Dominikanergemächer vorbehalten, in der noch heute Erinnerungen an ihn ge-

Abb. 54. Palazzo Medici von Südweſt.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 55. Hof des Palazzo Medici oder Riccardi zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

zeigt werden (Abb. 49).

Zu Santa Croce fügte Cosimo, wiederum durch Michelozzo, das Noviziat und die Cappella Medici hinzu (Abb. 50). San Lorenzo, wo freilich die Hauptsache schon geschehen war, ward nicht übergangen, und andere fromme Stiftungen kamen in näherer und weiterer Ferne hinzu. Wie den

Abb. 56. Relief Donatellos aus dem Hof des Mediceerpalastes.
(Bacchus und Ariadne.)

Predigerorden des heiligen Dominicus, so zeichnete er auch den des noch eindringlicheren Apostels der Armut aus, des heiligen Franz. Er gründete den Franziskanern ein Kloster bei Casaggiuolo, wo die Straße durch den Apennin nach Bologna hinüberführt, und in dem Mekka der Franziskanerwelt, in Assisi selber, ver-

Abb. 57. Aus den Fresken Benozzo Gozzolis im Mediceerpalast.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

größerte er das Kloster des Heiligen, versorgte die auf dem Berge gelegene Stadt durch eine Wasserleitung und ließ auch den Weg hinauf pflastern. In Paris hat er das für Florentiner bestimmte geistliche Kollegiatgebäude neu herstellen, in Jerusalem ein Pilgerhaus erbauen lassen. Am Berge von Fiesole aber, wo er nebenbei auch San Girolamo errichtete, entstand durch ihn in verjüngter Gestalt eine klösterliche Stätte, an die sich noch langhin wichtige und anmutige Mediceererinnerungen knüpfen sollten.

Im Jahre 1439 hatte Papst Eugen IV. in das verödete Fiesolaner Benediktinerkloster Chorherren der Augustinerregel verpflanzt. Für sie ließ Cosimo die Kirche und Abtei (Abbadia, Badia) durch Brunelleschi erneuern (Abb. 51 — 53), und so entstanden diese schönen Räume und ihre Loggia. Sie sind es übrigens, die den Vorwurf solcher Leute, die immer alles durchschauen, und deren Urteil auch Cosimo nicht ganz entging, ich sage nicht rechtfertigen, aber immerhin verstehen lassen, worauf er sich bezog, nämlich: daß er baue, um möglichst viel das Wappen der Medici zeigen zu können. Die West-

fassade der Kirche ist auch hier nicht fertig geworden; desto erwünschter aber ist es, die geschonte alte Fassade der ursprünglichen Kirche noch sehen zu können, die mit ihren viel kleineren Verhältnissen in dem Rohbau der neuen Front als marmorner Kern darinsteckt (Abb. 52); sie ist die älteste in dieser Gegend überhaupt erhaltene alttoskanische Fassade. Jedem aber wird unvergeßlich das Verweilen in diesen von den Mediceern und ihren Freunden so oft besuchten Räumen sein, besonders in der Loggia mit dem offenen Blick auf Florenz hernieder und auch auf der Plattform draußen vor der Kirche mit ihrer stillen Einsamkeit inmitten der wundervollen Landschaft des Fiesolanerberges.

Zu diesen kommen nun die Profanbauten Cosimos hinzu. Er ist derjenige, der den Wohnsitz seiner Familie aus den ältesten Stadtteilen hinweg in die Nähe von San Lorenzo, nämlich in die „Breite Straße" (Via Larga, jetzt Via Cavour) verlegt hat (Abb. 54). Er hatte damals zwei Pläne zur Verfügung, den künstlerisch bedeutenderen, wahrhaft majestätischen des Brunelleschi und den geschmackvoll bürgerlich-wohlhabenden, immer noch höchst stattlichen des Michelozzo — er wählte den letzteren. Diese kluge Vorsicht ist um so begreiflicher, als der Palast in den Jahren unmittelbar nach Cosimos Rückkehr aus der Verbannung, also in den Anfängen seiner noch durch kein Herkommen gefestigten Stadtherrschaft errichtet worden ist. 1440 scheint er fertig geworden zu sein; er hat 60 000 Gulden gekostet, weniger, als wie Cosimo das Dominikanerkloster zu stehen kam. Die heutige Breite besaß er noch nicht, da erst die spätere Besitzerfamilie, nach welcher man heutzutage häufiger vom Palazzo Riccardi als vom Palazzo Medici spricht, die vordere Fassade im genauen Anschluß an Michelozzos Werk hat nach Nordosten erweitern lassen. In dem hübschen Hofe des Mediceerhauses (Abb. 55), der der ursprüngliche geblieben ist, hat Donatello nach antiken Kameen aus dem Besitze Cosimos schöne Medaillonreliefs (Abb. 56)

Abb. 58. Aus den Fresken Benozzo Gozzolis im Mediceerpalast.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

angebracht. Die Hauskapelle hat einer der liebenswürdigsten Künstler, Benozzo Gozzoli, mit Fresken geziert, welche die Fahrt der heiligen drei Könige nach Bethlehem, d. h. in Wirklichkeit eine heitere italienische Fürstenreise mit den Porträts Cosimos und der Seinen, sowie des Malers selber, und mit allem reichen Gefolge einer solchen Reise und zugehörigen Kurzweil darstellen (Abb. 57—61, 67). Auch in Mailand unterhielten die Medici einen Palast, den der dortige Herzog geschenkt und Cosimo durch seinen Michelozzo prächtig hatte umbauen lassen. Zu diesen Stadtpalästen gesellen sich die durch den baulustigen Mediceer geschaffenen Villen. An dem Aufenthalt auf der Villa hängt, fast mehr noch als einst das Herz des antiken Römers, das des Renaissancestädters, dem seit Petrarca die humanistische Lektüre das Behagen bukolischen Daseins zugleich mit dem Sinn für landschaftliche Schönheit und Großartigkeit wieder entdeckte (während das Mittelalter eigentlich nur den Vordergrund, Blumen

Abb. 59. Aus Benozzo Gozzolis Fresken im Mediceerpalast.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

und Wiesen, Wegrain und Waldesrand und die singenden Vöglein in den Zweigen beachtet hatte). Die Villa erschien als die köstliche Zuflucht aus Kampf und Geschäften der Stadt in den Schoß von lauter Frieden und Glück, mochte immerhin mit ihrem Mauerwerk selbst die gartenumschlossene Villa noch an die alten Kastelle der Fehdezeit gemahnen. Hier gefielen sich die vornehmen Bürgerfamilien in heiterer Geselligkeit, die nirgend so schön gedieh und so ungeschmälerten Genuß brachte, wie in der holden Muße auf dem Lande; sie vergnügten sich in der Pflege einer musterhaften Nutzgärtnerei und fanden den Übergang zu der Lebensführung des ländlichen Grandseigneurs. „Um Florenz," sagt ein Autor des XV. Jahrhunderts, „liegen viele Villen in krystallheller Luft, in heiterer Landschaft, mit herrlicher Aussicht; da ist wenig Nebel, kein verderblicher Wind; alles ist gut, auch das reine, gesunde Wasser; und von den zahllosen Bauten sind manche wie Fürstenpaläste, manche wie Schlösser anzuschauen, prachtvoll und kostbar." Unter ihnen ist die von Careggi (Abb. 62), nordwestlich von Florenz am Apenninabhange gelegen, von Michelozzo für Cosimo erbaut worden. Sie hat die heitersten und glücklichsten Tage ihres Erbauers und seines Enkels Lorenzo Magnifico, sie hat auch ihr Sterben gesehen. Von anderen Bauten gesellen sich hierher die Villen von Cafaggiuolo nahe bei dem schon genannten Kloster und abermals am Abhange unter Fiesole die später von Lorenzo Magnifico so gern besuchte, heute mit englischem Besitzernamen zubenannte Villa Spence (Abb. 63 und 64).

Abb. 60. Aus Benozzo Gozzolis Fresken im Mediceerpalast. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Bauten und Bücher! Nun waren der Zeit die Bücher zum köstlichsten Gute vor jedem anderen geworden. Selbst das Exil schreckt uns nicht mehr, sagt eine Stimme des späteren XV. Jahrhunderts, da man ja nirgends der Bücher völlig entbehren wird. Niccolò Niccoli hatte sein ganzes, nicht großes Vermögen für die Bücher verbraucht, die später Cosimo für San Marco übernahm, und weil er nun einmal ohne Bücherkaufen nicht leben konnte, die ihm dargebotene Kasse des befreundeten Medici stark in Anspruch genommen. Dieser auf Bücherbesitz gerichtete Sammeleifer in ganz Italien hebt schon im XIV. Jahrhundert an, wiederum mit Petrarca, der, an sich viel kleiner als Dante, auf fast allen Gebieten der erste fertig gewordene und vorbildliche Renaissancemensch ist. Er ist auch hier nicht der Urheber der Bücherleidenschaft, sondern nur der erste von ihr Ergriffene. Die Ursache liegt in der ungemeinen Begeisterung für die historische, philosophische und poetische Litteratur der Antike mit ihrer, ob ernsten oder heiteren, immer auf realem Boden stehenden, rein weltlichen und rein menschlichen Art, mit ihrem Persönlichkeitskultus, ihrem einfachen Sichbeglückthalten am Dasein. Dies waren die neuen Regungen, welchen sich nach dem darbenden Frühmittelalter das seit den Kreuzzügen und Morgenlandfahrten, ihren Ritterthaten, Abenteuern und Handelsunternehmungen mit großen verwunderten Augen zum eigenen Leben wiedererwachte Laientum mit jubelnder Freude und zugleich mit dem ganzen heiligen Eifer eines Ringens nach neuen Anschauungswelten in die Arme geworfen hatte. Natürlich waren es geschriebene Bücher, Codices, aus denen man so begierig schöpfte, und um die man sich so eifrig bemühte. Die einen der Humanisten und Liebhaber stöberten in eigener Person oder durch Beauftragte überall dort umher, wo ältere Bücherschätze ohne ein entsprechendes Verständnis ihrer Besitzer vor-

Abb. 61. Selbstbildnis des Benozzo Gozzoli. Aus den Fresken im Mediceerpalast. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

handen waren, besonders in den verstaubten Büchereien der in Wohllebigkeit übersättigten, einst so regsamen deutschen Klöster; andere suchten leichter durch Abschriftnahme geliehener wertvoller Texte in deren köstlichen Besitz zu kommen. Um dieser willen entstanden zum erstenmale wieder seit den alten Römerzeiten ein wirkliches Buchgewerbe und ein öffentlicher Buchhandel, während im Mittelalter nur die fleißige Mönchshand das eigene Kloster versorgt hatte. Der namhafteste Vertreter dieses wiedergeborenen Geschäftszweiges ist der Florentiner Vespasiano di Bisticci, der gewandte Helfer Cosimos in Bücherangelegenheiten. Er war ein armer Junge gewesen, der gern studiert hätte, den aber seine Lage auf schnelleren Verdienst angewiesen hatte. Da hatte er gewußt, die harte Notwendigkeit doch mit seiner großen Liebe für Lesen und Wissenschaften zu vereinigen, indem er Buchhändler, nämlich Abschreiber und Verkäufer von Texten, ward. Die Neigung der Zeit trug ihn rasch empor, bald sah er sich als Leiter eines ansehnlichen Geschäftes. Nach Bisticcis anziehenden eigenen Aufzeichnungen hat er dem Cosimo, als dieser wie San Marco auch die Badia von Fiesole mit Büchern versorgen wollte, geraten, doch lieber in systematischer Auswahl neue Abschriften machen zu lassen, als auf den Zufall eines guten Kaufs zu warten. Jener ging darauf

ein, Bisticci mußte 45 Abschreiber einstellen und konnte in 22 Monaten 200 Bände liefern, eine Zahl, die verglichen mit Zeit und Arbeitskräften (im Durchschnitt fünf Monate auf einen Band) doch nicht zu klein erscheint, wenn man die kalligraphische Ausstattung und abgezirkelt korrekte Schrift solcher Codices bedenkt (Abb. 65). Diese wurden ja nicht in der flüchtigen „Kursivschrift" der Notare und Urkundenkanzleien und des täglichen Gebrauches wie Briefe u. s. w., sondern eben in „Bücherschrift" geschrieben, das heißt in demjenigen Duktus, dem dann auch die Drucker ganz genau ihre Lettern nachgebildet haben, so daß durch sie die beiden Arten der Bücherschrift des XV. Jahrhunderts (gebrochene eckige „Fraktur" und „Antiqua", das heißt die an die „alte" Karolingerschrift angelehnte Humanisten- und Reformschrift) dauernd festgelegt und principiell unverändert als Druckerschrift bis auf den heutigen Tag erhalten worden sind. Abgesehen von den beiden genannten Klosterbibliotheken hat Cosimo auch das Bücherwesen Venedigs insofern gefördert, als er während seines Exils die dortige Gastfreundschaft durch den Bau des Bibliothekssaales bei den Benediktinern von San Giorgio Maggiore vergalt. Und dann hat er nie aufgehört, auch für die eigene Familie zu sammeln, Abschriften zu veranlassen und nach Möglichkeit auf alte schöne Codices zu fahnden; die Geschäftsagenten seines Hauses und besondere Beauftragte sahen sich in aller Welt um; es sei nur erwähnt, daß im nordischen Lübeck die wichtigste Plinius-handschrift für ihn aufgekauft worden ist. So ist die Laurenziana entstanden, die bei San Lorenzo befindliche eigentliche mediceische Hausbibliothek, mit der neuerdings auch die von San Marco und der Badia von Fiesole vereinigt sind: eine der berühmtesten Büchereien der Welt durch ihre auf die Zahl von 10 000 angewachsenen Handschriften, worunter sich die besten und ältesten Codices der griechischen und lateinischen Autoren, aber auch viele Unica und Autographen des Mittelalters und der Renaissance befinden. Kein Geringerer als Michelangelo hat das heutige Gebäude entworfen und begonnen

Abb. 62. Villa Careggi. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

und im Benützersaale auch die Holzdecke sowie die Lesepulte vorgezeichnet, an denen die Handschriften durch Ketten befestigt sind (Abb. 66).

Inzwischen war ja übrigens die Buchdruckerkunst erfunden und durch unternehmende deutsche Jünger Guttenbergs auch bald nach Italien gebracht worden. Indessen in den dortigen Kreisen der Bücherfreunde ist die neue schwarze Kunst keineswegs so freudig begrüßt worden, wie man vermuten könnte. Sie war den hochgestellten Sammlern, welche mit liebevollem Stolz ihre sauber auf edleres Pergament geschriebenen, mit Initialen und gar mit Miniaturen hübsch verzierten Schätze betrachteten und sich freuten, in jedem Bande eine Einzelexistenz zu besitzen, eine unsympathische und häßliche Neuerung; der große Gewinn der Massenherstellung vieler Exemplare war ihnen nur peinlich, eine demokratische Wertvernichtung dessen, was sie selber mit unablässigen Mühen und Kosten sich errungen hatten. Herzog Federigo von Urbino, ein eifriger Büchersammler, sprach aus, schämen würde er sich, ein einziges gedrucktes Buch zu dulden.

Aufgehalten werden konnten natürlich die raschen Schritte nicht, die die junge Buchdruckerkunst einer riesengroßen Zukunft entgegen that, und daran dachte auch niemand. Der erste wirkliche Drucker in Florenz ist (nach episodischen Versuchen eines dortigen Goldschmieds) ein im Jahre 1477 dorthin gekommener, aus Breslau stammender Nicolaus. Er hat 1480 Cristoforo Landinos Danteausgabe in die Welt gesandt, das schönste und würdigste Buch, womit Florenz sich den Städten, in denen bereits Offizinen bestanden, hinzugesellen konnte.

Abb. 63. Villa der Medici am Abhange von Fiesole, heute Villa Spence.

Unter jenen so eifrig begehrten und verbreiteten handschriftlichen Büchern befanden sich schon griechische. Auch den Ruhm, daß von ihm aus das Verständnis für die griechische Sprache und für die klassische Litteratur der Hellenen in die Welt getragen worden ist, hat Florenz. Palla Strozzi war es, der dorthin den ersten

Lehrer des Griechischen gebracht hatte. Und bald sollten byzantinische Gelehrte und hohe Beamte, die Träger lebendigen Gebrauches der wenn auch nicht mehr klassischen griechischen Sprache, ganz gewohnte Erscheinungen auf den Straßen der Arnostadt werden. Das aber hängt mit dem Papste Eugen IV. zusammen.

Im Juni 1434 hatte dieser aus Rom fliehen müssen. Er stritt mit dem Baseler Konzil den schweren Kampf um die höhere Autorität in der Kirche, und in dieser Lage war er nicht mehr stark genug, um sich seiner lokalen Gegner zu erwehren, unter denen die große Familie der Colonna die Führerin war. Nur in abenteuerlicher Flucht, verkleidet, in einem Nachen den Tiber hinabfahrend, von Armbrustschützen verfolgt, die am Ufer nebenher liefen, so war er entronnen und schließlich nach Florenz gelangt, wo ihm als Wohnsitz das Kloster von Santa Maria Novella geboten ward. Hier fanden sich allmählich auch sein zersprengter Hofstaat und einige Kardinäle ein, und so wurde Florenz für einige Zeit Papstresidenz und bald darauf auch die Stätte eines denkwürdigen Kirchenkonzils.

Am 8. Januar 1438 wurde zu Ferrara Eugens Trotzversammlung gegen Basel eröffnet. Er durfte sich eines Erfolges rühmen, der wie ein zu ungeahnter Wirklichkeit gewordener überschwenglicher Traum erscheinen konnte, und auf dessen Erfüllung die Päpste seit Jahrhunderten nicht mehr entfernt gehofft hatten: die griechische Kirche von Byzanz bot zur Vereinigung mit der abendländischen die Hand, auf dem von einem römischen Papste berufenen Konzil erschienen persönlich der Kaiser Johannes Palaiologos, sein Bruder Demetrios, der byzantinische Patriarch Joseph und ganze Scharen von Würdenträgern des griechischen Kultus. Pompöse Namen und Titel, von deren Trägern und ihrem Verweilen auf italischem Boden man sich voll Verwunderung erzählte; mit ungeblendeter Kritik betrachtet, geängstete Schutzflehende, deren winziger Machtrest nebst der rings schon von osmanischen Er-

Abb. 64. Säulenhof aus der Villa der Medici am Abhange von Fiesole.

Abb. 65. Prunkbeispiel der Bücherausführung im XV. Jahrhundert. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

oberungen eingeengten Stadt Konstantinopel in kürzester Frist ebenfalls von der türkischen Flut verschlungen werden mußte. Es war überhaupt ein Jahrhundert, dieses XV., das den Glanz der Kaiserkronen erblinden machte und auch dem Papsttum böse Tage gab. Die in allen Tiefen erregte Zeit schien anderen, neuen Kräften folgen zu wollen.

Inzwischen brach in Ferrara die Pest aus. Vor ihr und vor einigen bedenklich in die Nähe gerückten Truppen des Herzogs von Mailand, der dem Papste und seinem ferrarischen Konzil nicht gewogen war, huschten Papst, Griechenkaiser und der ganze Würdenpomp davon nach Florenz hinüber, im Januar 1439. Dort ließ sich Benozzo Gozzoli die Gelegenheit nicht entgehen, diesen leibhaftigen Kaiser aus dem Morgenlande im Bilde unter seine nach Bethlehem ziehenden Könige der Medicikapelle zu versetzen (Abb. 67). Der humanistische Kreis in Florenz interessierte sich vor allem für den gelehrten Platoniker Gemistos Plethon, der unter den griechischen Konzilteilnehmern war, und als er die Lehre seines Philosophen in öffentlichen Vorträgen zu entwickeln unternahm, gehörte zu seinen Schülern auch der fünfzigjährige Cosimo, der hier Eindrücke empfing, die noch in solchen Jahren sein ganzes Denken umzuschaffen vermochten. Nicht minder fand Bessarion, der Schüler des Gemistos, Beachtung durch den auch ihm vorausgeeilten Ruhm feinsinniger Gelehrsamkeit und Kenntnis des Plato. Ihm ist aus diesem Kreise von Byzantinern Italien eine zweite Heimat geworden. Als griechischer Erzbischof herübergekommen, sah er sich bald, ernannt durch Papst Eugen IV., als Kardinal der römischen Kirche. Unter den Büchersammlern von Florenz ist er einer der eifrigsten gewesen, und seiner späteren Schenkung verdankt Venedig, die von den italienischen am meisten durch Beziehungen mit der Welt des Morgenlandes verbundene Stadt, den Grundstock der berühmten Bibliothek von San Marco. Es waren anregende Tage für die Florentiner, als sie das Konzil in ihren Mauern hatten, und wenn es auch gegenüber der Welt der Realitäten eine leere Floskel bleiben sollte, es war immerhin ein schöner und erhebender Augenblick, als nach dem Hader und der Spaltung von Jahrhunderten die Vereinigung der Kirchen, der griechischen mit Rom und zugleich des Anschlusses der ebenfalls vertretenen Armenier, feierlich in lateinischer und in griechischer Sprache gen Morgen

und Abend zu aller Christenheit hinaus verkündet werden konnte.

Auch sonst zog die Anwesenheit Eugens manche interessante Gäste, die dann zugleich solche des Hauses Medici wurden, herbei. So kam im Jahre 1442 der berühmte „König René“, Herr von mancherlei schönen Landen und kaum in einem davon an der Herrschaft geblieben. Aus angiovinischem Hause geboren, war er durch Erbschaft Herzog von Lothringen, das man ihm aber kurzer Hand raubte; ferner ward das Königreich Neapel sein Erbe, aber nur von 1438 bis 1442 vermochte er sich unter mühseligen Kämpfen im Lande zu erhalten; eben jetzt kam er, flüchtig vor Alfons von Aragonien, seinem Rivalen, und wollte gegen diesen die Hilfe des Papstes gewinnen, der ja nicht nur als Landesherr des Kirchenstaates der Nachbar von Neapel, sondern zugleich der Lehnsherr des unteritalischen Reiches war. René war ein liebenswürdiger, ritterlicher, romantischer Herr, der als verspäteter Troubadour Minnelieder dichtete und sammelte, aber nicht für die harten Kämpfe der politischen Welt taugte, in die ihn seine schönen Erbschaften zogen; er durfte sich immerhin noch preisen, daß wenigstens seine Gattin Isabella klug und der Menschen kundig war. Was er von Erbe und Recht hat bewahren können, das sind die provençalischen Thäler, die der kinderlose Mann bei seinem Sterben nebst seinen Ansprüchen auf Neapel an den König von Frankreich, Ludwig XI., vermacht hat. Sein Besuch bei Eugen IV., in Florenz war vergebens; gerade wegen Renés Mißgeschick verständigte sich der Papst mit dem überlegenen Aragonesen und vertrug sich auch mit dem Herzog von Mailand. So ließ er den braven Provençalen fallen, der ihm lange treu und ritterlich gedient, und den er selber zu zwei Malen mit Neapel belehnt hatte. Zugleich aber brauchte er, nachdem er so entschlossen die Situation gewechselt hatte, auch Florenz nicht mehr und verließ 1443 unter sehr verstimmenden Umständen für die dortige Regierung die Stadt.

Es wird jedoch an der Zeit sein, an dieser Stelle eine Übersicht über die damalige Gesamtlage der Halbinsel und ihrer Staaten, soweit sie für die

Abb. 66. Lesesaal der Laurenziana.

auswärtige Politik der Medici in Betracht kommen kann, zu geben.

Ehe Italien vor jetzt einem Menschenalter die letzten Fesseln des Auslandes abschüttelte und sein geeinigtes Königreich schuf, galten allein das XIV. und XV. Jahrhundert als die politisch glückliche Zeit der Nation. Die Herrschaft der deutschen Könige und Kaiser von jenseits der Alpen war verblaßt und dahingeschwunden, Frankreich und Spanien-Habsburg hatten noch nicht begonnen, eine neue fremde Eroberhand auf italische Territorien zu legen. Allerdings von nationaler Einheit war die Halbinsel damals so weit entfernt wie nur möglich. Wohl nie sind die äußeren staatlichen Formen in engem Nebeneinander so seltsam und buntscheckig gewesen, als in jenem italienischen XV. Jahrhundert, im „Quattrocento". Gemeinsam ist diesen Territorien nur, daß sie mit Ausnahme weniger großer die Namen der bedeutenderen und mächtigeren Städte tragen, da eben diese sie geschaffen, nämlich je um sich herum einen mehr oder minder ansehnlichen Machtbezirk mit Einschluß der sonstigen Städte darin unterworfen haben. Im übrigen wechseln ihre Verfassungen auf das mannigfaltigste. Da ist zunächst ein Staatsgebilde ganz für sich: Venedig, im Meere gelegen und auf das Meer gerichtet, in allen politischen, kommerziellen und auch Kulturbeziehungen mit dem byzantinischen und morgenländischen Orient verwachsen, jedoch zugleich die Herrin eines ansehnlichen italischen Hinterlandes; glückhaft geleitet von einem eisern-konsequenten Aristokratenregiment mit einem gewählten Repräsentanten (Herzog = dux, venezianisch doge) an der Spitze. Längst überflügelt sind Venedigs alte Rivalinnen Pisa und Genua; Pisas Seemacht nebst Handel ist von Genua 1284 grausam und endgültig vernichtet, die still gewordene Stadt selbst seit 1409 unter Florenz geraten. Genua aber hat sich in inneren Kämpfen aufgezehrt und schwankt hin und her in den Oberherrschaften aus-

Abb. 67. Aus Benozzo Gozzolis Fresken: Kaiser Johannes.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 68. Prunkhelm des XV. Jahrhunderts.

wärtiger Mächte, besonders von Frankreich und Mailand.

Als legitime, auf altes Recht gegründete Fürstenmonarchie begegnet uns im Nordosten ein noch armes und mit der geistigen und ästhetischen Kultur des übrigen Italien wenig verbundenes Land: Savoyen-Piemont, regiert von seinem uraltdeutschen, aus dem Hause der niedersächsischen Grafen von Walbeck abstammenden, aus den Grafen von Maurienne hervorgegangenen Herzogsgeschlechte, demselben, welches heute als königliches Haus von Italien die Geschicke des mit seiner und des kräftigen, strammen Piemontesenvolkes Hilfe geeinigten Landes lenkt. Nicht mit gleichem Rechte könnte man den uns im XV. Jahrhundert begegnenden Dynastien von Neapel-Sicilien, obwohl sie die alte Königskrone eines monarchischen Landes tragen, Legitimität zuerkennen.

Seit den Zeiten Roberts Wiskards, nach der Mitte des XI. Jahrhunderts, hatten die Normannen sich die Lehnsherrlichkeit über Sicilien nebst Neapel gefallen lassen, welche das von Hildebrand-Gregor geleitete Papsttum aus der Constantinischen Schenkung und ihrer Einbeziehung der „Inseln" fordernd ableitete. 1130 war dann aus dem bisherigen normannischen Herzogtume das Königreich beider Sicilien geworden, seit 1189 nach dem Aussterben der männlichen Königslinie der Gemahl der Erbin, Heinrich VI., und mit ihm das staufische Geschlecht zur Herrschaft gelangt. Gegen König Manfred, den Oheim und Regierungsverweser Konradins belehnte im Jahre 1265 Papst Clemens IV. den Grafen Karl von Anjou, und gegen ihn unterlagen in Verteidigung des erbten staufischen Rechtes Manfred bei Benevent 1266 und Konradin bei Tagliacozzo 1268. Durch Gewaltstreich erhoben, durch

Abb. 69. Prunkhelm des XV. Jahrhunderts.

Abb. 70. Vorderseite eines Prunkschildes aus der Zeit der Medici. Original im K. K. Hofmuseum zu Wien.

Grausamkeit Sieger, verlor das Haus Anjou die Krone auch wiederum durch Usurpation, als eines seiner menschlich sympathischsten Mitglieder sie trug. Seit der sicilianischen Vesper 1282 war die Insel Sicilien in den Besitz des Hauses Aragonien gelangt, das von da aus die Eroberung der unteritalischen Halbinsel vorbereitete und unternahm. Alfons V., sein Recht ableitend von einer 1421 geschehenen Adoption durch die Königin Giovanna II., war derjenige, der René im Jahre 1442 verdrängte; ihm folgte 1458—1494 in Neapel sein unehelicher Sohn Ferrante, während die Insel Sicilien der ehelichen, auch im spanischen Aragonien weiterregierenden Hauptlinie verblieb.

Zu diesen überkommenen Monarchien gesellt sich, ehrwürdiger als alle anderen auch ohne die trübe Unterlage der „Constantinischen Landschenkung", das christliche Unicum des Priester- und Kirchenstaates von Rom, der nominell die bis 1870 erhalten gebliebene territoriale Gestalt und Umgrenzung aufwies, thatsächlich jedoch sehr viele kleine Herrschaften in sich schloß, die sich von dem päpstlichen Oberherrn unabhängig hielten; erst Alexander VI. (Borgia) und der große Julius II. haben in den Jahren vor und nach 1500 eine wirkliche oder doch anerkannte Landeshoheit durchgeführt.

Das typische und am meisten verbreitete staatsrechtliche oder vielmehr zunächst nicht staatsrechtliche Gebilde des ausgehenden italienischen Mittelalters und der Renaissance ist jedoch die

Abb. 71. Rückseite eines Prunkschildes aus der Zeit der Medici. Original im K. K. Hofmuseum zu Wien.

Abb. 72. Lorenzo dei Medici, Bruder Cosimos. Gemälde von Bronzino.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

„Tyrannis“, wie der technische Ausdruck, übrigens ohne jeden Beigeschmack notwendiger Härte und Grausamkeit, lautet: die Herrschaft der aus eigener Kraft emporgekommenen Privatleute. Der wichtigste und ausgedehnteste Tyrannenstaat ist der der Visconti von Mailand, denen König Wenzel, sonst in Italien völlig machtlos, bequem dazu war, um sich von ihm 1395 als Herzöge belehnen zu lassen. Zu Mailand gesellen sich zahlreiche andere, kleinere Tyrannisstaaten sowohl innerhalb wie außerhalb des Kirchenstaates. Von denen der letzteren Kategorie heben wir Mantua hervor, wo die Gonzaga emporgekommen waren, die Ludwig der Bayer begünstigte und Sigismund — der auch noch allerhand platonische Rechte des Kaisertums auf Italien anwandte und, soweit dort bequem war, Gegenliebe fand — zu Markgrafen und Fürsten erhob. Von denjenigen Tyrannisfamilien, die inmitten der kirchenstaatlichen Grenzen zu Macht gelangt waren, sind als ansehnlicher oder durch Beziehungen wichtiger zu nennen erstlich die Malatesta von Rimini; sie waren dort seit dem XIII. Jahrhundert die Herren, und die Gattin des einen von ihnen war zu Dantes Zeit jene Fran-

Abb. 73. Giovanni dei Medici, zweiter Sohn Cosimos. Gemälde von Bronzino.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

cesca Polenta gewesen, um deren Schuld und blutigen Tod das große Gedicht des Florentiners unvergängliche Poesie gewoben hat. Ferner die Montefeltre, die von diesem ihrem Stammsitz aus früh auch in Urbino sich an die Spitze gebracht hatten und im XV. Jahrhundert, etwa gleichzeitig mit den Medici, durch die Persönlichkeiten ihres Hauses weithin berühmt wurden. Dann zu Ferrara die Este. Ihr uraltes Geschlecht, das, selber germanisch-langobardischer Abkunft, im XI. Jahrhundert zur Erneuerung des nah verschwägerten, erloschenen welfischen Hauses einen Sohn nach Deutschland entsandt hatte, vermag trotz mancher in seiner Entwicklung hervortretenden Kennzeichen der „Tyrannis" dennoch eine Dynastie mit legitimem Machtursprung genannt zu werden. Herzöge waren sie seit 1452 und zwar von Modena und Reggio durch Verleihung Kaiser Friedrichs III., seit 1470 aber von Ferrara, indem der päpstliche Oberherr sie auch zu dortigen Herzögen erhob. Wie die ebengenannten urbinatischen Montefeltre waren raccommandati, d. h. Schutzbefohlene des mächtigen Florenz auch die Bentivogli von Bologna, die jung im XV. Jahrhundert aufgekommen waren und jenes Anschlusses dringend für ihre Abwehr der päpstlichen Herrschaft bedurften.

Von Städten und städtischen Gebieten, die in der Zeit Cosimos dei Medici sich noch in den älteren republikanischen Verfassungen zu erhalten oder sie wiederherzustellen vermocht hatten, ist außer Lucca besonders das blühende Siena zu nennen, welches mit seinem Bezirk die größte Lücke in der florentinischen Beherrschung von Toskana ausmachte. Erst gegen Ende des Jahrhunderts gelangten auch hier unter Benützung der äußeren politischen Verhältnisse und Anforderungen verschiedene Zwingherren zur Macht, unter ihnen Pandolfo Petrucci, den Machiavell zum Typus des „Tyrannentums" erklärt. Noch bis 1555 hat es gewährt, bis auch diese Stadt der Herrschaft von Florenz einverleibt werden, und dessen damaliger Herr, ein jüngerer Cosimo, in seinem offiziellen Titel nunmehr die Herzogtümer Florenz und Siena vereinigen konnte, aus denen etliche Jahre später, 1569, das „Großherzogtum Toskana" ward.

Indessen wir sind ja noch weit entfernt von diesen späteren Wandlungen und staatsrechtlich geregelten Titeln des Hauses Medici. Vorläufig steht neben den aufgezählten, so mannigfaltigen politischen Gebilden als das weitaus merkwürdigste von allen das durch Verfassung und äußeren Anschein als demokratische Republik gekennzeichnete, aber von einem einzelnen privaten Willen absolut beherrschte Florenz.

Auch aus der äußeren Politik hat der kluge und feinberechnende Mann, dessen

Abb. 74. Denkmal des Marsilio Ficino von Andrea Ferrucci im Dom zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Wort Florenz beherrschte, Bürgschaften seiner Machtstellung zu gewinnen gewußt. Er ist derjenige, der zwei hochbedeutsame Gedanken in die italienische Gesamtlage eingeführt hat. Sie saßen ja fast alle in angemaßten oder angefeindeten Stellungen, diese größeren und kleineren Staatenbeherrscher Italiens; wechseln des XIV. und des beginnenden XV. Jahrhunderts eine gewisse Stetigkeit in die italischen Verhältnisse gebracht hat. Und die zweite ist sein für die Geschichte der großen europäischen Politik vorbildliches System von dem Gleichgewicht der fünf italischen Hauptmächte: Venedig, Mailand,

Abb. 75. Denkmal des Bartolomeo Colleoni in Venedig, modelliert von Verrocchio.

sie alle hatten unterlegene oder vertriebene Parteien zu fürchten. Nun ist es Cosimo gewesen, der eine Art Kartell unter ihnen begründet hat, ein Einverständnis, sich gegenseitig am Ruder zu erhalten und an keinem einzelnen Orte einer Oppositionspartei wieder zu Kräften zu verhelfen. Dies ist die Schöpfung, durch welche er nach den fast unentwirrbaren Umwälzungen und Glücks- Kirchenstaat und Neapel mit dem ausschlaggebenden Florenz in der Mitte. Dazu kommt dann noch, daß viele dieser auswärtigen Fürsten und Herren, und ihre Frauen außerdem noch wieder für sich, die mediceische Bank nicht entbehren konnten. Das Haus Cosimos war fortan nicht mehr allein durch die wohltemperierte Verwendung seiner städtischen Anhänger, sondern zugleich durch jene

Lucrezia

Angebliches Gemälde des Sandro Botticelli im Königl. Museum zu Berlin.
Herkömmlich als Bildnis von Lorenzos Mutter, Lucrezia Tornabuoni, bezeichnet.

Abb. 76. Vorder- und Rückseite einer Denkmünze mit dem Bildnis des Lorenzo Magnifico. Im Königl. Münzkabinett zu Berlin.

auswärtigen Garantien befestigt. Niemals vorher oder nachher haben Kapital und Klugheit unter völliger Abwesenheit der sonst augenfälligsten Machtquelle, der diademgeschmückten Legitimität, so elementar sich als Regierung und große politische Stellung nach innen und außen durchzusetzen vermocht.

Im schließlichen Ergebnis hat Cosimo mit obigen beiden Hauptgedanken seiner Politik den beabsichtigten Erfolg durchaus erreicht. Aber sie bedurften Zeit, um wirksam zu werden, und gleich von vornherein, seit seiner Übernahme der thatsächlichen Regierung, konnten auswärtige Verwickelungen und deren Rückwirkung auf die städtische Stimmung durch sie noch nicht gebannt werden. 1440 war Cosimo nicht in der Lage, zu hindern, daß die Umtriebe der Exilierten auch ihn in den Hader zwischen Mailand und Papst Eugen zogen; in dem nun ausbrechenden allgemeinen Kriege standen der Kirchenstaat, das den Papst beherbergende Florenz und das diesem befreundete Venedig gegen die Visconti. Den baldigen Frontwechsel Eugens haben wir schon erwähnt, dazu starben 1447 die Visconti aus, und das Herzogtum Mailand befand sich in ungewissester Lage. Die Stadt selber erklärte sich wieder als Republik, das Gebiet drohte auseinander zu fallen. In dieser Lage unternahm es, Herr von Mailand zu werden, ein kühner Mann, dessen Großvater noch ein romagnolischer Bauer gewesen war, der jedoch selber die natürliche Tochter des letzten Visconti, Bianca Maria, hatte heimführen können; das ist Francesco Sforza. Er war ein Condottiere, einer jener Söldnerführer, wie sie im damaligen Italien als Feldhauptleute und Unternehmer Truppen warben und sich mit ihnen, je nachdem Lohn und Aussicht winkten, bald für dieses, bald für jenes Interesse in die Kriegshändel warfen. Mailand in seinen Fährlichkeiten von 1447 konnte nicht umhin, seine Dienste anzunehmen. Cosimo von Florenz hatte zu ihm ein gewisses Verhältnis, da der Sforza auch schon für Florenz gefochten hatte, und seine Politik des italienischen Gleichge-

Abb. 77. Bildnis der Clarice Orsini, Gemahlin Lorenzos. Denkmünze in den Uffizien zu Florenz.

wichts mußte verhindern, daß Venedig die Mailänder Wirren zu eigener lombardischer Vergrößerung nutze. So schwenkte also die Florentiner Politik zu Gunsten des Emporkömmlings um, und im Jahre 1450 konnte sich der Feldhauptmann der Mailänder in ihren Herzog verwandeln. Wenn etwas zum Beweise nötig wäre, wie wenig trotz aller Verfassungsbeteuerungen in den damaligen italienischen Staaten die wirkliche Volksstimmung mitregierte, so dienen dazu solche hastigen Vertauschungen von Verbündeten und Gegnern in der äußeren Politik, wie sie eben nur der persönlichen Kabinettsregierung möglich und eigen sind. Neue Freundschaften, dementsprechend auch neue Feindschaften: im Jahre 1452 standen Venedig und Neapel gegen Florenz und Mailand. Diesmal führte ein großes weltgeschichtliches Ereignis zu unvermutet raschem Frieden: am 28. Mai 1453 erstürmten die Janitscharen Mohammeds II. die griechische Kaiserstadt.

Abb. 79. Kamee mit dem Bildnis Lorenzos. In den Uffizien zu Florenz.

Es kam nicht unerwartet und war auch nicht einmal der letzte Aktschluß des langen trübseligen Dramas, denn dem Paläologenkaiser blieb auch jetzt noch ein kleines Gebiet mit Thessalonich und ferner das byzantische „Despotat" im Peloponnes; aber es war das Ereignis, welches auf Europa am handgreiflichsten wirken mußte. Beben ging durch die Christenheit, es war, als hätte das Pochen des Todesboten an den eigenen Pforten des Abendlandes gedröhnt. Ein Impuls der Solidarität, des Verzweiflungskampfes gemeinsamer Notwehr überkam die romanischen und germanischen Staaten, eine Scham über ihre kleinen Kriege. Venedig war überdies als die Besitzerin von Korfu, Kreta und Negroponte am allernächsten bedroht: so kam man zu raschem Ende des Krieges in Italien. Und damit war und blieb für Florenz die Periode des wirklichen Friedens unter Cosimos Obhut erreicht.

Abb. 78. Grabmal Pieros dei Medici von Verrocchio. Zugleich Ruhestätte seines Bruders Giovanni und seiner Söhne Lorenzo Magnifico und Giuliano. In San Lorenzo zu Florenz. Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

In allen äußeren Schwierigkeiten hatte dieser doch glücklich verhindert, daß in Florenz selbst ein günstiger Umschwung für die Verbannten von 1434 aufkommen konnte. Dem hochbetagten Palla

Abb. 80. Einzelteil von Verrocchios Sarkophag Pieros dei Medici.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Strozzi blieb verweigert, in seiner Vaterstadt zu sterben; ihm schien der Tod zögern zu wollen, bis sich jenes sein traurig letztes Sehnen erfüllen könne, aber unerbittlich ward seine Verbannung immer wieder nach Bedarf verlängert. Der Sohn dessen, der einst der begütertste Mann in Florenz gewesen, Lorenzo Strozzi, fristete ein bescheidenes Leben in der Verbannung durch Unterricht und entging dem Dolchstoß des Meuchelmörders dennoch nicht. Edelgeborene Frauen der Florentiner Geschlechter erbettelten Almosen in der Fremde.

Die Gegner Cosimos und seines Systems waren tot oder blieben in der Verbannung; diejenigen, die vor 1434 nichts für und nichts wider ihn gethan hatten, schlossen sich dem mächtigen Manne an, mit dem Freund zu sein so klug und persönlich so anziehend war. Cosimo selber verharrte, obwohl es nur noch Anhänger, keine Opposition, kein Gegengewicht zu geben schien, in vorsichtigster Ruhe und streng nach außen gewahrter Nichtbeteiligung. Das hinderte ihn nicht, wo eine einzelne dreiste oder thörichte Herausforderung sich vernehmen ließ, raschen Griffs zu sorgen, daß sie still ward. Mancher von ansehnlichen Leuten ist in dunkler Blutthat verschwunden, ein Feldhauptmann der Stadt im Signorienpalast niedergehauen worden. Der Herr der Republik war völlig frei von jener Lust der Grausamkeit, die manchen Zeitgenossen nicht mehr losgelassen hat; er war, wie schon gesagt, nicht ohne ein Gewissen, aber auch ohne eingestandenes Mitleid oder Bedauern über Gewalt- und Exilmaßregeln. Als einige aus seiner näheren Umgebung ihn

Abb. 81. Papst Sixtus IV. Audienz erteilend. (Die zweite Figur von links ist Girolamo Riario.)
Gemälde von Melozzo da Forli im Vatikan.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

besorgt fragten, ob die alten vornehmen Namen der Stadt nicht gar zu auffällig aus dem öffentlichen Leben verschwänden, beruhigte er sie mit ironischem Lächeln: wie sie ja selber wüßten, ließen sich mit ein paar Ellen feinen Scharlachtuches immer wieder stattliche Bürger herstellen.

Je nachdem es die Lage erforderte, sandte er mittels der Wahlen entweder seine bedächtigeren Vertrauensleute oder die Heißsporne der Partei in die regierenden Stellen. Letzteres war besonders gegen das Jahr 1458 erwünscht geworden. Es hatte dem Medici nicht entgehen können, daß respektloses Gerede über sein Regiment aufzukommen begann, selbst über sein bestes und würdigstes Mittel, die Verschönerung der Stadt: das sei ja alles nur Absicht und Eitelkeit, und überdies baue Cosimo (was nicht zutraf) aus öffentlichen Mitteln. Da legte er in dem genannten Jahre das Gonfalonierat einmal in die Hände des Luca Pitti. Auf den konnte er sich verlassen, daß er sich als Schreckensmann herrlich gefallen werde, und richtig brachte dieser wieder tiefe Stille und gänzliche Abneigung gegen unnötiges Politisieren in die Florentiner. Niemand hätte Anhaltepunkte gehabt, um Cosimo als den Urheber zu bezeichnen, für den und durch den so mit Gewaltthat und Bedrohung gewütet worden war; ja, nicht einmal die heimliche Vermutung fand den richtigen Weg, vielmehr hielten diejenigen, die immer das Gras wachsen hören, den Gonfaloniere von 1458 für einen Staatsmann von hervorragender Selbständigkeit und Energie und glaubten ihr besonderes Teil dabei denken zu sollen, daß Cosimo von ihm so wenig gefragt worden sei. Und schließlich kam es, sehr zu seinem baldigen Schaden, auch dem Pitti selber so vor.

Was Cosimo sich persönlich als Mitarbeit an den Staatsgeschäften vorbehalten hatte, das war die Aufsicht über die Steuerverteilung. Dadurch hatte er alle in der Hand, erstlich, indem er mit Lasten drückte, wo er wollte, zweitens noch weit mehr, indem er Steuerhinterziehungen hingehen ließ, aber die Beweise sorglich verwahrte. Dies vorzüglich war das Mittel, seiner Werkzeuge und näheren Umgebung stets versichert zu sein. Guicciardini nennt das Steuerwesen den stets bereiten scharfen Dolch in des Medici Hand.

Wer würde aber auf die Frage ant-

Abb. 82. Vorder- und Rückseite der Denkmünze des Antonio Pollaiuolo auf die Verschwörung der bei Pazzi. Im Königl. Münzkabinett zu Berlin.

worten wollen, wie sie besonders eine an absolutes Wissen und noch an — Censuren gewöhnte Jugendlichkeit zu erheben pflegt: ob Cosimo gut oder schlecht war? In dem gleichen Manne, der so kalt und rücksichtslos nur klug war und darum an der Herrschaft blieb, finden wir ja auch alle die Eigenschaften, die den Namen Medici über die anderen hoch hinausheben, und dazu weitere, die, wenn nicht verehrungswürdig, doch im höchsten Maße menschlich sympathisch sind. Und hinzu gesellt sich die Teilnahme, die durch herbes persönliches Leid erweckt wird. Seinen unersetzlich treuen Bruder Lorenzo (Abb. 72) verlor Cosimo schon 1440, sein ältester Sohn Piero war kränklich, den zweiten, Giovanni (Abb. 73), nahm ein früher Tod 1463 hinweg. Fassungslos und ruhelos schlich der alte Mann in seinen Zimmern umher und klagte, wie das Haus so entsetzlich leer sei.

Abb. 83. Giuliano dei Medici. Gemälde von Sandro Botticelli im Königl. Museum zu Berlin.

Übrigens blieb ihm außer Piero noch ein Sohn Carlo, das Kind einer Cirkassierin, die 1427 als 22jährige Sklavin zu Venedig für den Medici um sechzig Dukaten gekauft worden war. Dem freundlichen Leser wird schon aufgefallen sein, daß die bei den mitauftretenden Personen jener Zeit so häufige uneheliche Geburt fast gar nicht störte, wie denn z. B. auch die Söhne von Päpsten zahlreich waren und zu hohen geistlichen und weltlichen Ämtern gelangten. Auch fernerhin wird dieses Sittenkapitel so oft gestreift werden müssen, daß ein paar charakterisierende Worte notwendig sind. Die frühmittelalterliche Auffassung, die hier noch nachklingt, verlangt Treue nur von der Frau und behandelt weder die Existenz von Nebenfrauen, noch von deren Kindern als Geheimnis oder Makel; große Herrscher wie Theoderich der Große, Karl Martell, Arnulf sind von Kebsen geboren, der Titel Bastard ist oft mit Stolz geführt geworden. Die Renaissance veränderte diese überlieferte, wenn auch durch die christliche Moral mit langsamem Erfolg bekämpfte Anschauung insofern, als erstlich für sie die christliche

Gemälde von Sandro Botticelli im Königl. Museum zu Berlin, aus dem Palast der Medici stammend. Herkömmlich als Bildnis der von Giuliano dei Medici geliebten Simonetta Vespucci bezeichnet.

Sittenauffassung wieder zurücktrat und die Antike mit Litteratur und Beispiel, besonders dem ihrer Komödien, eine leichte Auffassung in ehelichen Dingen eher zu rechtfertigen schien, aber zweitens nun auch, was ganz neu war, die Frau mit dem ganzen Vollgefühl der Persönlichkeit und Individualität, das diesem Zeitalter eigen ist, mit der gleichen Bildung und Erwachsenheit den Anspruch erhob entweder auf Treue des anderen Teils oder — leider fast noch lieber

Abb. 84. Palazzo Strozzi zu Florenz, Rückseite.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

— auf das eigene Recht zur Untreue. Dies ist der Schlüssel zum Verständnis der Zeit und ihrer krisenhaften Unsittlichkeit. Erst durch das trübe negative Stadium der beiderseitigen überzeugungstreuen Mißhandlung des Ehebegriffs hindurch hat das ernstere und sittenstrenge XVI. Jahrhundert eine gehobene Auffassung von der Ehe und der unantastbaren Vereinigung von Treue mit Treue zur allgemeinen Geltung gebracht.

Einer der anziehendsten Züge im Wesen Cosimos ist seine natürliche und ungemachte Einfachheit. Prunk war ihm zuwider; am wohlsten war ihm, wenn er draußen im Garten von Careggi okulierte und Zweige ausschnitt, ja selbst im Rebstück sich plagte. Die üblichen Possenreißereien der Gaukler, die seit dem Altertum her so unverwandelt wie nichts in der ganzen Weltgeschichte die Völkerwanderung und alle sonstige Veränderung in Zeit und Kultur überdauert hatten und immer noch zur geselligen Unterhaltung notwendig schienen, hielt er sich fern, wie überhaupt nach Möglichkeit jede Trivialität. Er spielte auch nicht, obwohl die Hazardwut alles ergriffen hatte, die noch heute in dem Lotteriefanatismus des Italieners ihre Fortsetzung findet. Er hatte die größte Ansicht vom Werte der Zeit und ertrug den Verlust selbst von wenigen Minuten sehr schwer. In der Regel war er schweigsam und ernst. Die sicher treffende Ironie seiner Antworten aber war gefürchtet. Doch sprach er nie schlecht von Abwesenden, noch duldete er, daß andere es thaten.

Man konnte sich auf ihn persönlich verlassen, und seine geschäftliche Solidität war

so unverbrüchlich, wie die Feinheit seiner Geschäftsleitung bewundernswert. Die übrigen Bankhäuser sahen in dem der Medici nicht den übermächtigen Konkurenten, sondern erblickten den eigenen Vorteil darin, mit den Medici Geschäfte zu machen und somit deren Gewinn und Macht stets noch steigern zu helfen.

Eine der wertvollsten Schöpfungen Cosimos, die hier noch zu erwähnen bleibt, ist die Platonische Akademie. Sie ist das sichtbare Ergebnis der Anregungen aus der Zeit des Florentiner Konzils und der von dort aus durch die Humanistenwelt von ganz Italien verbreiteten Bewegung, die die schönste Blüte der altgriechischen Kultur im Platonismus wiederfand. Die Pflegstätte, die Cosimo diesem schuf, war eine zwanglose Tafelrunde, die um ihn zu schöner Disputation geschart, sich am liebsten in der Badia von Fiesole, aber auch in Careggi oder wo sonst die Gelegenheit es gab, versammelte. Cosimo selbst hatte auch den zukunftverbürgenden Geist herausgefunden, der diese Platonischen Studien vertiefen, sie auf echtere Quellengrundlage stellen und somit das einstige Haupt der gelehrten Unternehmung werden sollte. Das ist Marsilio Ficino (1433—1499, Abb. 74), die edelste Erscheinung unter den litterarischen Freunden der Medici. Nach ihren übervollen Spenden hat Marsilio keine Hand erhoben; er waltete, treu seinem ursprünglichen Berufe, in genügsamster Lebensführung als ein Priester, der, wie wenige in dieser Zeit einer an Haupt und Gliedern höchst reformbedürftigen Kirche, seinem Amte redlich und rein vorstand, und der somit auch in seinem äußeren Leben dokumentiert, was er innerlich zu einer bestimmten Weltanschauung in sich verarbeitet hatte: die Verwandtschaft und

Abb. 85. Moderne Fassade des Domes zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 86. Villa von Poggio a Cajano.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

eigentliche Identität des Platonismus und der Lehre Christi.

Man denke, was Cosimos eigenen Anteil anlangt, nicht an gutgemeinten oder nach Ruhm haschenden Dilettantismus. Es ist ein unanfechtbares Zeugnis, soviel es auch in sich schließt, wenn Marsilio Ficino schreibt: „Über zwölf Jahre habe ich mit ihm philosophische Unterredungen geführt, und er war so scharfsinnig im Disputieren, wie weise und kräftig im Handeln. Ich verdanke Plato viel, nicht weniger verdanke ich Cosimo."

Mit dem Eintritt ins 70. Lebensjahr begann der Lenker von Florenz zu kränkeln. 1459 vertrat er zum letztenmale persönlich die öffentliche Gastlichkeit der Stadt. Damals kam von der Mantuaner Versammlung, die den allgemeinen Kreuzzug aller Christenheit gegen die Türken einleiten sollte, eine Anzahl vornehmer Herren nach Florenz herüber, um dort den Papst Pius II., d. i. Äneas Silvius Piccolomini, unterwegs abzuholen. Dergleichen Besuche waren damals keine Kleinigkeit, z. B. hatte der Sohn

Abb. 87.
Aus den Anlagen von Poggio a Cajano.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 88. Aus Poggio a Cajano.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Francesco Sforzas allein ein Gefolge von 350 Pferden mitgebracht, und eine ebenso quantitative Ansehnlichkeit wurde auch von der Aufnahme erwartet. Cosimo gab ein Turnier auf dem mercato nuovo, dem Neuen Markt, und eine Schaujagd mit Löwen nnd Giraffen auf der Piazza Santa Croce (die jetzt durch das mitten darauf gestellte Denkmal Dantes verdorben ist); bei der Festtafel erhielten die Gäste zu massiver Ehrenbezeugung das silberne Tafelgeschirr mitgegeben — die Erinnerungsgabe für den jungen Sforza wog z. B. 125 Pfund —, dann aber mußte sich Cosimo vor Erschöpfung legen, und als der feinsinnige Pius II. selber kam, den zu sprechen ihn interessiert hätte, sich entschuldigen lassen.

Fortan überließ er die Repräsentation den Söhnen, bis Giovanni starb. Von diesem Schlage erholte er sich nicht wieder, und im nächsten Sommer, den man wie gewöhnlich in Careggi verbrachte, ging es schnell abwärts. Ein Testament wollte Cosimo niemals machen, und glücklich sprach er aus, daß er sich jederzeit habe sagen dürfen, die Eintracht der Seinen mache es unnötig. Am 1. August 1464 nachmittags nach der vierten Stunde verschied er, nachdem er zur letzten Beichte und zum Empfange der Sterbesakramente noch einmal aufgestanden war. Sein Tod war leicht und schön, war der nicht mehr aufgeschoben gewünschte Abschluß der inneren, ihn tief bewegenden Abrechnung über sein ganzes Leben, der er seine letzten Monate gewidmet hatte.

Die Regierung von Florenz beschloß, den verstorbenen Bürger durch den Titel eines Pater Patriae zu ehren. Dieser steht auch in der kurzen Grabschrift, die unter der Vierung der Kirche von San Lorenzo in den Marmorfußboden eingelegt ist. Darunter in der Gruft, also nicht wie seine Eltern und Nachkommen in der Sakristei, ruht Cosimo und mit ihm vereint der große, den Medici befreundete und um San Lorenzo durch zahlreiche Werke verdiente Künstler, Donatello. —

Piero dei Medici hatte zunächst nicht das Gefühl, daß er nun selbstverständlich Herr von Florenz sei. Sonst hätte er wohl etwas anderes in sein privates Gedenkbuch

eintragen müssen, als daß der verstorbene Vater „der angesehenste und einflußmächtigste Bürger gewesen sei, den die Stadt seit lange gehabt habe." Er hatte eher die Empfindung einer nun abgelaufenen Episode. Überhaupt ist von Machtbegierde in ihm am wenigsten unter den Medici; dafür mehr Bedürfnis, freundlich von Herzen und offen zu sein. Seine Gattin war Lucrezia Tornabuoni (Einschaltbild zwischen S. 64 und S. 65) aus einem altadligen, aber um der Ämter willen zu den Popolanenfamilien übergetretenen Geschlecht, nach dem noch jetzt eine der wichtigsten und schönsten Straßen von Florenz heißt. Lucrezia gehört, wenn auch mit bescheidenerem Verdienst, zu den vielen Dichterinnen dieser Zeit. Ihre Muse war sanfter religiöser Lyrik und der Bearbeitung biblischer Stoffe gewidmet, aber sie versäumte auch nicht, fördernd und bestimmend auf die Dichter einzuwirken, die ihr Gemahl und später ihre Söhne in das Haus brachten. Sie hatte dabei Klugheit und Geschmack genug, diese Männer zu Thematen anzuregen, die nicht ihrer eigenen, sondern deren Eigenart und Begabung angepaßt waren.

Piero hat das politische Erbe fast ohne sein Zuthun angetreten. Die öffentliche Ehrenstellung seines Vaters, wie man sich ausdrückte, wurde auf ihn ohne weiteres übertragen. Freilich die Unangreifbarkeit des Regiments, wie sie seit 1434 ein Menschenalter lang bestanden und höchstens einmal eine Unbesonnenheit zu hindern gehabt hatte, hat Piero nicht aufrecht erhalten. Das volle Maß von Cosimos weitblickender Klugheit, feinfühliger Zurückhaltung, zuverlässiger Solidität und rücksichtsloser Herzenskälte haben die Nachfolger überhaupt nicht wieder erreicht. Bald hatte Piero hier und da Vertrauen geschenkt, auch einen Ratgeber zugelassen; daraus erwuchsen bei anderen allmählich der Gedanke an die Möglichkeit, sich seiner überhaupt zu entledigen, und eine Verschwörung, in der besonders der hochgeschwellte Luca Pitti thätig war. Es war ein Augustmorgen des Jahres 1466, da traf der siebzehnjährige Lorenzo bei einem Spazierritt nahe an Careggi Leute, die ihn in höchst verdächtiger Weise nach seinem Vater fragten. Er sagte ihnen ruhig, sie sollten hier nur warten, Piero käme bald vorbei, da er sich in seiner Sänfte nach Florenz tragen lassen wolle. Dann benachrichtigte er den Vater, beide eilten auf anderem Wege schleunigst in die Stadt, und es gelang glücklich, die Gegner ihrerseits zu überrumpeln, die zu viele Führer statt eines hatten und mehr zum gegenseitigen Zanken als zum Handeln gediehen waren. Trotzdem war es höchste Zeit für die Medici gewesen, denn die Truppen der Gegner standen kampfbereit in den Stadtteilen links vom Arno,

Abb. 89. Aus Poggio a Cajano.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

wo die Quartiere der Pitti sich befanden, und auch nach auswärts waren drohende Verbindungen angeknüpft.

Wer Venedig kennt, dem wird auch der etwas versteckt gelegene Platz am städtischen Hospital unvergeßlich sein. Dort erhebt sich auf hohem, schmalem Marmorpostament das schönste Reiterstandbild, das je geschaffen und von keiner Großartigkeit oder — Schwülstigkeit jüngerer Zeiten wieder erreicht worden ist. Schon die Kühnheit des Sockels gibt dem Ganzen eine unvergleichliche Wirkung. Droben aber ragt in Erz aus dem schweren Bocksattel des Streitrosses und scheint sich zugleich in den Bügeln zu heben ein gepanzerter Mann, gebieterisch in Gestalt, Haltung und Miene, das Bild eines unbesieglichen Bezwingers. Das ist, von dem Florentiner Verrocchio modelliert, das Denkmal des Condottieren Bartolomeo Colleoni (Abb. 75).

Nach glänzenden Kriegsthaten in ganz Italien meist für, zuweilen gegen Venedig, lebte dieser, im Jahr 1400 geboren, auf dem Schlosse Malpaga nahe seiner Vaterstadt Bergamo, steinreich durch den glücklichen Ausfall seiner Unternehmungen, aber grollend in der unverwüstlichen Kraft seiner 66 Jahre über das einst völlig Undenkbare, den Friedenszustand von Italien. An ihn, der die Schuld an seiner Unthätigkeit der Florentiner Gleichgewichtspolitik der Medici zuschreiben durfte, hatten sich die Verschworenen gewandt, und er war mit Feuereifer bereit. Auch als dann der Anschlag in Florenz so kläglich mißlang, wollte er seinen frischen fröhlichen Krieg nicht missen, brach los und ging am 10. Mai 1467 über den Po. Venedig, das Cosimos Abfall zu Mailand und dem Sforza nicht mehr verzieh, begünstigte seinen alten Condottieren; Florenz hatte außer Mailand und dem Papst durch das diplomatische Geschick des jungen Lorenzo, Pieros Sohn, der selbst nach Neapel eilte, auch den König Ferrante als Verbündeten gewonnen. Ihr Bundesfeldherr war Herzog Federigo von Urbino, dessen Kriegsruhm kaum geringer als der Colleonis war. Ihre Liga war mächtig genug, aber so waren einmal diese italienischen Häupter, daß sie sich wohl verbündeten, aber doch einer dem anderen weder traute, noch einen Erfolg gönnte. Für die einzige Schlacht, die sie schlugen, und die eher für Colleoni als für die Verbündeten günstig war, mußte die Gelegenheit benutzt werden, als der Mailänder Herzog Galeazzo Maria, der Sohn Francesco Sforzas, abwesend war. Er war aus dem Lager nach Florenz gegangen, um

Abb. 90. Grabmal Fra Filippo Lippis im Dom zu Spoleto.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 91. Sandro Botticelli. Selbstbildnis in seiner Anbetung der heiligen drei Könige.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

sich bei den Medici Geld zu holen (was er ihnen mit zartem Geschmack auf die Weise andeutete, daß er einen klaffenden leeren Geldbeutel an den Gürtel gehängt trug). Es war keine Freude und keine Entscheidung in diesem Kriege, und als im April 1468 zu Rom auf dem Kapitol Friede gemacht wurde, blieb alles beim alten. Die Verschwörer gelangten nicht nach Florenz zurück, und Colleoni saß wieder auf seinem Schlosse, wo er nach sieben Jahren gestorben ist. Das Denkmal in Venedig hat er sich mit einer glänzenden testamentarischen Schenkung an die Stadt bedungen. Er wollte es auf dem Markusplatze haben, aber wer die ungestörte Wirkung schöner Plätze liebt, der wird, so sehr er dem tapferen und ehrenhaften Manne das Denkmal in der befreundeten Stadt gönnt, den Venezianern nicht zürnen, daß sie die Bedingung zu brechen auf sich genommen und Verrocchios Werk vor der Fassade der alten Scuola di San Marco, des jetzigen Spitals, aufgestellt haben. Dadurch hat es in schönster Weise die für alle Standbilder vorteilhafte, wenn nicht notwendige architektonische Anlehnung.

Einen Hauptteilnehmer an der Verschwörung hatten die Medici übrigens begnadigt: das war Luca Pitti. Sie wußten, warum sie sich diese augenfällige Großmut

Abb. 92. Frühling. Gemälde von Sandro Botticelli in der Accademia zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

erlaubten: er war und blieb seitdem ein toter Mann, sein auf Wichtigthuerei gegründetes Ansehen und sein Kredit waren zu Ende, und der in seinen edlen Verhältnissen so herrliche Palast, den er nach Brunelleschis Plänen begonnen hatte, blieb unvollendet, bis ihn im XVI. Jahrhundert andere Besitzer, die jüngeren Medici, zum Fürstenpalast ausgebaut und durch Seitenflügel über den ursprünglichen Plan erweitert haben.

Im Jahre nach dem Frieden besuchte Lorenzo den Herzog Galeazzo Maria, um bei einer Kindtaufe in dessen Hause seinen Vater als Paten zu vertreten. Der zartsinnige Mailänder Freund war sehr zufrieden gestellt, als der junge Medici der erster Kindheit an auf die Entwicklung seiner reichen Fähigkeiten ausschließlich eingewirkt, all das Künstlertum, das von dem Großvater und den Eltern herangezogen wurde, hat ihn mit seinen Schöpfungen umgeben und seine Sinne gebildet.

Freilich weder als Kind, noch als Erwachsener ist dieser Mann, in dem aller Sinnenschönheit Kult und alle Geistesanmut der Renaissance sich verkörpern sollten, selber von anziehendem und erfreulichem Äußern gewesen. Die launische Natur, die seinen jüngeren Bruder Giuliano liebevoll ausstattete, gab Lorenzo grobe, eckige Züge, eine eingedrückte Nase, fahle Gesichtsfarbe; die Sehkraft der Augen war schwach, der

Abb. 93. Mars und Venus. Gemälde von Sandro Botticelli in der Königl. Nationalgalerie zu London. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Herzogin Bona eine Goldkette umhing und einen sehr kostbaren Diamanten einhändigte. Er bat auch auf der Stelle, Lorenzo möge doch alle seine künftigen Kinder aus der Taufe heben.

Jedoch wir haben begonnen, das Miteintreten von Pieros Sohne in die politische Welt zu berühren, ehe wir noch das Vorhergehende von ihm berichtet haben.

Lorenzo dei Medici (Titelbild und Abb. 76 und 79), für dessen dem üblichen Ceremoniell entrückte Stellung man später die Anrede der Magnificenz schuf, und dem davon der unterscheidende Zusatz Magnifico geblieben ist, ist am 1. Januar 1449 als ältester Sohn Pieros geboren worden. So ist der Knabe noch unter des Großvaters Augen und Erziehungsfürsorge herangewachsen. Geist und Schönheit haben von Geruchssinn überhaupt mangelnd, die Stimme ohne Wohlklang. Indessen die Selbsterziehung und stete Aufmerksamkeit auf sich, die der Jüngling und Mann sich aufzwang, haben diese Mängel, obwohl die ästhetisch so reizbare Zeit solche viel schwerer als sittliche und Charakterfehler zu verzeihen geneigt war, durch Haltung und Ausdruck zu besiegen, sie fast vergessen zu machen gewußt. So war er auch ausgezeichnet in körperlichen Übungen, ein eleganter Reiter, überhaupt in all dem vielfältigen und geschmackvollen Sport dieser auf allseitigste Ausbildung gerichteten Zeit ein vor anderen glänzender junger Bürger.

Man hat ihn früh verheiratet; mi fu data, sagt Lorenzo von seiner Gemahlin in seinen Ricordi, seinen Aufzeichnungen, als er seine Eheschließung erwähnt; warum

hätte er auch anders sagen sollen, als „man gab sie mir“, da es doch immer so geschah? Damals wie heute ist das in romanischen Ländern die selten durchkreuzte Regel bei den auf eine herkommengeheiligte Zweckmäßigkeit haltenden Familien gewesen. Nicht er, sondern seine Mutter war nach Rom gereist, um die Auserkorene persönlich kennen zu lernen. Es war eine glänzende Verbindung, als die Hand von Clarice Orsini (Abb. 77) dem Sohne der jungen Florentiner Machthaberfamilie zugesagt ward, denn seit langen Jahrhunderten des Mittelalters hatte sich die Geschichte der Stadt Rom um die beiden Namen Orsini und Colonna gruppiert. Dem gab denn auch der Empfang der jungen Frau durch die Florentiner Ausdruck. Bei der Trauung in Rom war übrigens der Bräutigam fern, statt seiner stand, einer bei fürstlichen Vermählungen häufigen Sitte gemäß, ein Vertreter vor dem Altar, der mit den Medici verwandte Erzbischof von Pisa. Danach verblieb die Gattin Lorenzos noch ein halbes Jahr bei den Ihren. Erst am 4. Juni 1469 hielt Clarice mit reichem Gefolge ihren Einzug in die Stadt am Arno; ganz Florenz sowie die Städte der toskanischen Herrschaft hatten Geschenke und Abordnungen gesandt. Sie trug ein Kleid von Brokat in Gold und Weiß und ritt das von dem Könige von Neapel dargebotene Pferd; am Palazzo Medici empfingen sie mit der Familie zugleich dreißig junge Florentinerinnen und eine gleiche Anzahl von Brautführern, und nun folgte eine abermalige Hochzeitsfeier. Zweihundert Gäste saßen jeweils an der Hochzeitstafel, die drei Tage hindurch erneuert ward, dazu war in den Nebenräumen des Palastes und bei einem Verwandten fortwährend für tausend Personen gedeckt, um Gratulanten zu speisen. Tanz und Lustbarkeiten wechselten mit den

Abb. 94. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Gemälde von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 95. Selbstbildnis des Filippino Lippi. In den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Mahlzeiten und am dritten Tage beschlossen nach der Messe in San Lorenzo ein Turnier und ein nochmaliger Umritt die Feier.

So ward die Verbindung der Medici und der Orsini begangen. In der Weise der Zeit und nicht einmal mit außergewöhnlichem Geldaufwande; man hatte dies Programm sogar unter dem Gesichtspunkt aufgestellt, der Bürgerschaft das Beispiel einer vornehm-einfacheren Hochzeit bieten zu wollen.

Ihrem Gemahl ist die Römerin eine vortreffliche, in Dankbarkeit und Liebe von ihm verehrte Lebensgefährtin geworden. Das klingt denn auch auf anderen Blättern jener Aufzeichnungen in unwillkürlichen Bezugnahmen wieder, so begreiflich an sich die Scheu autobiographischer Dokumente ist, über die eigene Ehe Worte zu machen.

Wie die Zeit war, verlangte sie nicht, daß Lorenzo über dieser, für seine Familie so ehrenvollen Eheverbindung das Gedenken seiner Jugendliebe, der Lucrezia Donati, begrabe oder die Gedichte vergesse, in denen er sie voll zarter Schwärmerei besang. So wenig peinlich dachte man über dergleichen, daß gerade bei der Hochzeitsfeier von eifrigen Schmeichlern eben jene Verse Lorenzos gepriesen und citiert werden konnten. Und Lorenzo seinerseits hat den dichterischen Kultus der Lucrezia ganz ähnlich ohne Scheu fortgesetzt, wie Dante, der Gatte der Gemma Donati, niemals aufgehört hat, Beatrice Portinari, die er als neunjähriger Knabe gesehen und seitdem geliebt hatte, im Leben und im Tode in innigster und erhabenster Poesie zu verherrlichen, und wie Petrarca, der wohl noch direkter das äußere Vorbild Lorenzos gewesen ist, seine Laura im Liede feierte. Auch Lucrezia Donati war die Geliebte des Dichters und nicht des Menschen Lorenzo und konnte alles bleiben, was sie ihm je gewesen war.

Wenige Monate nach jener Hochzeitsfeier, am 3. Dezember 1469, standen Lorenzo und

Abb. 96. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Gemälde von Filippino Lippi in den Uffizien zu Florenz. Mit Porträts aus der jüngeren Linie der Medici. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Giuliano am Sterbebett ihres Vaters Piero. Mit ihm ging ein mächtiger Mann dahin, der auch rechtlich und von großer Herzensgüte gewesen war. Mit diesen zutreffenden Worten gedenkt Lorenzo seiner in den schon erwähnten Ricordi. Sie begruben ihn in der Sakristei von San Lorenzo und haben ihm durch Verrocchio, den nach Donatellos Tode mit vollem Recht berühmtesten und von den Medici viel beschäftigten Meister, das einfach-edle Grabmal setzen lassen, das später auch die beiden Besteller aufgenommen hat (Abb. 78 und 80). Und so sahen sie sich nun selber in so jungen Jahren an die Spitze von Florenz gestellt.

Pieros Tod schien sich anfänglich zu einer bedenklichen Krisis für seine Familie gestalten zu wollen. Die Angesehensten der Stadt begaben sich nämlich alsbald zu Tomaso Soderini, einem Schwager des Verstorbenen und hochangesehenen Manne, mit der Absicht, ihn zum Führer des Staates zu proklamieren. Da wußte jedoch der bedächtige und ehrliche Freund des mediceischen Hauses sie schließlich wieder auf die Brüder zurückzulenken: es sei rätlicher, öffentlichen Vorrang in Ruhe vererben zu lassen, als neue, unsichere Wege zu gehen. So war nun, indem Soderinis Meinung durchdrang, auch das Legitimitäts-

princip in die Machtstellung der Medici eingefügt worden. Lorenzo hat, wo es passend erschien und der Stadt Florenz zu gute kommen konnte, sehr wohl verstanden, den nicht anzuzweifelnden Fürsten darzustellen, zugleich aber immer die Eigenschaft des Privatmannes und Bürgers festgehalten und auch benutzt. Im ganzen zeigt nichtsdestoweniger seine Zeit doch große Veränderungen gegen diejenige Cosimos; die stillschweigende und daher nicht gut öffentlich angreifbare Thatsächlichkeit ist seit dem Vorgange nach Pieros Tode verloren, alles ist unverhüllter geworden, mehr auf die Schneide gestellt. Es geschah die große und blutige Verschwörung der dei Pazzi 1478, wogegen die von 1466 ein leichtfertig unternommenes Kinderspiel gewesen war, und ihr folgte die Revolution von oben, die einschneidende Änderung der Verfassung.

Die dei Pazzi gehörten zu den alten großen Familien von Florenz und waren um der Teilnahme an den Staatsgeschäften willen aus der Nobilität unter die Popolanen übergetreten; den Medici waren sie verschwägert und lange befreundet. Aber sie waren zu reich und, seit Cosimos Hand nicht mehr die eigene Anhängerschaft lenkte, auch zu mächtig geworden. Überdies gaben Kunstpflege und litterarische Bethätigung auch ihnen eine besondere Folie, und ein paar tapfere Kriegsthaten von älteren Mitgliedern ihrer Familie hielten sie bei dem eigentlichen Volke populär. Noch heute heißt carro de' Pazzi der Feuerwerkswagen, der am Ostersonnabend zwischen Baptisterium und Dom aufgefahren wird, damit seine Schwärmer und Raketen von der Colombina, einer vom Hochaltar aus an Drähten beförderten mechanischen und mit Zünder versehenen Taube, in Brand gesetzt werden, und der dann knatternd und sprühend zur innigen Freude italienischer Herzen durch einige Straßen saust. Bei Papst Sixtus IV. (Abb. 81) hatten die dei Pazzi als dessen Bankiers die Medici selber abgelöst, kurz und gut, es mußte zur Entscheidung zwischen beiden Geschlechtern kommen, und die Pazzi ergriffen

Abb. 97. Geburt der Maria. Aus Ghirlandajos Fresken in Santa Maria Novella.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 98. Handzeichnung Ghirlandajos zu Zacharias im Tempel. Im K. K. Museum zu Wien. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

die Initiative. Weithin verbündet bis nach Neapel hin, mit dem Papste im Einverständnis, unter aktiver Beteiligung von dessen Nepoten Girolamo Riario, ersahen sie den Sonntag des 26. April 1478 zu der That. Sie hatten den mit ihnen im Bunde befindlichen neuen Erzbischof von Pisa, Francesco Salviati, sowie einen allerdings ahnungslosen jungen Kardinal veranlaßt, an diesem Tage nach Florenz zu kommen, und an dem feierlichen Hochamt, dem der Besuch der hohen Geistlichen galt, nahmen in der That, wie vorauszusetzen gewesen war, auch die Medici teil. Unter Brunelleschis hoher Domkuppel standen, Andacht und Liebe auf den Lippen, Feindschaft in den Herzen, beide Parteien einträchtig durcheinander. Giuliano war nicht wohl und hatte eigentlich zu Hause bleiben wollen. Da waren die beiden, die ihn zu ermorden auf sich genommen hatten, Francesco dei Pazzi und Bernardo Bandini, gegangen, ihn zu holen, und hatten ihm keine Ruhe gelassen, bis er mitkam; unterwegs neckten sie ihn mit freundschaftlichen Rippenstößen und ähnlichen Scherzen und vergewisserten sich, daß er keine Zeit gefunden habe, sein Panzerhemd — denn so war die Zeit überhaupt beschaffen — unter die Kleider zu ziehen. Um Lorenzo niederzustechen, war ursprünglich ein Kriegsmann aus den Abruzzen gedungen worden, der aber wieder zurückgetreten war, weil es nicht seine Sache sei; vor dem Altar zu morden; daher hatten das, wovor der gewöhnliche Laie zurückschrak, zwei Kleriker übernommen. Nun nahte die feierliche Wandlung des Meßopfers heran, die Andächtigen neigten sich tief, das Meßglöckchen klang, das Geläute vom Turm, der Priester erhob die Hostie — das war der vereinbarte Moment: Giulianos Mörder trafen nur zu gut; aber die Kleriker waren wohl verrucht, doch nicht kaltblütig und rasch genug. Der eine wollte Lorenzo erst packen und halten, der jedoch sprang blitzschnell zur Seite, die Klinge verwundete ihn nur leicht im Nacken, er riß den Mantel zur Schutzwehr herum auf den linken Arm, und so, den eigenen Dolch in der Rechten, stürmte er am Altar vorbei in die Sakristei und entkam glücklich nach Hause. Dort erfuhr er durch baldige Nachricht, was eigentlich geschehen, und daß Giuliano, von achtzehn Stichen durchbohrt, tot sei.

Unter der Zeit wüteten in den Straßen

und zumal vor dem Signorienpalast Kampf und Gegenwehr. Für die Helfer der Verschworenen war ebenfalls das Meßläuten vom Dom das Signal gewesen, aber auch sie hatten Unglück. Die Überrumpelung von Beamten im Regierungsgebäude mißlang durch deren Geistesgegenwart, statt ihrer sahen sich die Eindringlinge eingesperrt, darunter der aus dem Dom herbeigeeilte Erzbischof. Die Menge hielt gegen die ungeschickten Verschwörer und begann alsbald eine wilde Volksjustiz. Vivano le palle, palle! muojano i traditori! Es leben die Kugeln (im Mediciwappen)! Tod den Verrätern! So jauchzte es im Begeisterungstaumel der Kampflust durch die Stadt Auf der Piazza della Signoria und in den Straßen umher lagen die Leichen und blutigen Gliedmaßen der Pazzischen Söldner, aus den Fenstern des Signorienpalastes heraus henkte man ohne viel Kunstfertigkeit die Hauptverschworenen; so endeten im Anblick der höhnenden Menge Francesco dei Pazzi selber und neben ihm zuckend, den nackten Körper des anderen mit gräßlichen Todeskampfbissen konvulsivisch zerfleischend, in seinem vollen Ornat der mordlüsterne Erzbischof der Pisaner. Bernardo Bandini, tapferer und gewandter als alle, entkam von der Leiche seines Opfers fort aus dem Dom und der Stadt und gelangte glücklich nach Konstantinopel, aber selbst zu den Feinden der Christenheit klang allzu mächtig und geachtet der Name Medici, und Sultan Mohammed II. lieferte ihn aus. So erreichte auch ihn der Tod seiner Genossen in getreuer Wiederholung jener Improvisation am Fensterkreuze des Regierungsgebäudes (Abb. 82). —

In Giuliano (Abb. 83) hatte Florenz den allbeliebten und wirklich liebenswerten Führer der eleganten und ritterlichen städtischen Jugend verloren, und lange trugen die Jünglinge Trauerkleider um ihn. Es wird um der litterarischen Beziehungen willen später noch auf das Turnier zurückzukommen sein, das Giuliano am 7. Februar 1468 veranstaltete, zur Zeit, da er jugendlich für die vornehme Simonetta (Einschaltbild zwischen S. 70 und

Abb. 99. Zacharias im Tempel. Aus Ghirlandajos Fresken in Santa Maria Novella. Mit Bildnissen u. a. von Marsilio Ficino (in der Gruppe unten links der zweite von links) und Angelo Poliziano (in derselben Gruppe der dritte von links).
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

S. 71) schwärmte. Seine Geliebte im gewöhnlichen Sinne ist diese nicht gewesen. Dagegen erhielt Lorenzo Magnifico etliche Wochen nach seines Bruders Tode die zuverlässige Nachricht, im Borgo Pinti wohne ein Mädchen bürgerlichen Standes, Namens Fioretta, das einen Sohn von Giuliano habe. Lorenzo begab sich persönlich dahin, nahm das Kind an sich und ließ es erziehen. Dieser Giulio dei Medici ist der spätere Papst Clemens VII. —

Inzwischen aber war der Krieg entbrannt. Sixtus IV., schuldbewußt und überhaupt der unruhigste Politiker Italiens, bannte das Haupt von Florenz und die Stadt selber, mit ihm war Neapel verbündet. Florenz warb Kriegsvolk in der Lombardei und fand eine wenigstens am Anfang eifrige Hilfe bei Venedig und Mailand. Aber bei aller Ereignislosigkeit des Krieges neigte sich die Glückswage auch hier allmählich wieder ungünstig gegen Florenz. Da entschloß sich Lorenzo zu dem ebenso merkwürdigen wie gefährlichen Schritt, als sein eigener Gesandter nach Neapel zu gehen: wie ein von der Florentiner Signorie zu Friedensunterhandlungen bevollmächtiger Bürger. Das kühne Unternehmen glückte vollkommen. König Ferrante, hochgeehrt, empfing seinen Gast mit fürstlichen Ehren und schloß mit ihm Frieden, und da gerade die Nachricht kam, daß Mohammed II. gelandet war und Otranto erobert hatte, so traten desto erschrockener und eilfertiger auch die anderen bei. Und jetzt setzte Lorenzo, den frischen Erfolg benützend, den er heimgebracht hatte, die Verfassungsänderung durch, worin er den Preis für den Schmerz und die Not sah, die er erlitten. Die Besetzung der Ämter, Stellen und Ratsmandate ward ausschließlich in die Hände eines neuen Kollegiums gelegt, das von Anfang an zuverlässig zusammengesetzt war und sich immer nur aus solchen er-

Abb. 100. Bildnisse aus den Fresken Luca Signorellis in Orvieto. Rechts Fra Angelico, links Signorelli.

Abb. 101. Die heilige Familie. Gemälde von Luca Signorelli in den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

gänzen konnte, die schon als Parteigänger des bestehenden Zustandes, d. h. der Medici, in anderen öffentlichen Ämtern sich bewährt hatten.

Es liegt aber in der Eigentümlichkeit der „Tyrannis" überhaupt und so auch der unbetitelten von Florenz, daß sie jeweils im Moment ihrer größten Verdeutlichung und Unbeschränktheit beginnt, dem Verderben zuzueilen. Das kommt u. a. darin zum sichtbaren Ausdruck, daß Lorenzo jetzt bald keine Scheu mehr trug, die Finanzen der Republik im eigenen Interesse anzugreifen. Der Enkel Cosimos neigte viel zu sehr zu dem ruhigeren Leben des gebildeten und grundbesitzenden Grandseigneurs, um noch ein rastloses kaufmännisches Genie sein zu können. Unter seiner lässigeren Obhut waren die Geldgeschäfte des Hauses überall zurückgegangen, und in dieser Lage hat bei dem schließlichen Zusammenbruch der mediceischen Filiale in Brügge, also an dem wichtigsten Platze im ganzen Bereiche der Nord- und Ostsee, der Magnifico den drohenden Sturz des Gesamthauses nur noch durch einen verhüllten Staatsbankerott abzuwenden gewußt. Man hat damals den Zinsfuß gewaltsam auf die Hälfte herabgesetzt und die Kassen des monte delle doti geplündert, der Versicherungsanstalt für Töchtermitgiften, die die große Sparbank der Bürgerschaft war. Der Staat lernte die ungeheuere Gefahr kennen, die in der Verbindung von politischer Macht und privatem Geldgeschäft liegt. Man hatte nun begonnen, mit vollen Händen abzuheben von dem angesammelten Machtkapital der Mediceerstellung, die denn in der That schon zwei Jahre nach Lorenzos Tode im Sturme hinweggefegt werden sollte. Freilich, bewundernswerter und großartiger ist jederzeit in der Geschichte den Lebenden und den Nachlebenden die Periode solchen Machtverbrauchs, unbedeutender diejenige erschienen, die zuvor emsig und still zusammen-

Abb. 102. Madonna mit dem Christuskind. Gemälde von Luca Signorelli in den Uffizien zu Florenz. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

getragen. Und nicht zu verkennen ist: was die Medici, indem sie ihre eigenen, über die Welt verzweigten finanzpolitischen und diplomatischen Unternehmungen auch für den Handel der übrigen Bürger mit einsetzten, für den Wohlstand und was sie sonst für die Entwicklung von Florenz bisher gethan hatten, das trug allerdings gerade jetzt die sichtbare schönste Frucht. Es war das wahrheitgemäße Bekenntnis der allgemeinen Empfindung und Überzeugung, wenn Ghirlandajo unter seine Fresken, die er 1490 in Santa Maria Novella schuf, mit lateinischen Worten die Inschrift schrieb: „Gemalt im Jahre 1490, da unsere allerschönste Stadt durch Reichtümer, Waffensiege, Künste, Bauten hochgeehrt, in Wohlstand, Gesundheit, Frieden glücklich war."

Sicherlich überragt Lorenzos Zeit mit echtestem Wert ihres Glanzes die früheren Generationen in allem, was sich an seine geistige Individualität knüpft, in ihrer Pflege der Kunst und des ästhetischen Lebens. Hier ist es, wo sie keinen giftigen Keim des Niederganges verborgen in sich fühlt, sondern wo sie zukunftsfroh die bezaubernd

sich entfaltende Blüte der nahen herrlichen Vollendung entgegenträgt. Als Cosimo für „Bauten und Bücher“ thätig war, da konnte auf all diesen Gebieten durch solches Eingreifen und Vorbild ein weiterer Aufschwung noch erst hervorgebracht werden. Inzwischen war dieser in vollstem Maße eingetreten. Das ist, woran zunächst erinnert werden muß, wenn etwa einem oberflächlichen und nur quantitativen Beurteiler die Kunstpflege Lorenzos hinter der des Großvaters zurückzubleiben scheint. Die Künste brauchten ihn weniger, denn jetzt wetteiferte das ganze reiche Bürgertum in ihrer Beschäftigung; und er hatte es nicht mehr so nötig, daß sich die Führung in den Künsten dem Hause Medici öffentlich rentiere. War immerhin schon Cosimos Mäcenatentum durch dessen eigenes redliches Streben über die damit verfolgte Absichtlichkeit doch wieder hoch hinausgetragen worden, so war dasjenige Lorenzos von uneigennützigster Erscheinung und wollte in dem Bewußtsein anerkannter Selbstverständlichkeit freien Spielraum auch nach anderen Seiten gewähren.

In dieser Beziehung ist die verbürgte Anekdote unterhaltend und charakteristisch, in welcher Weise der Palast der Strozzi (Abb. 84) entstand, der mit dem erst später vollendeten Pitti zusammen der schönste in der Arnostadt ist. Es wiederholt sich darin mit gleichem Ausgangspunkt, aber anderer Pointe die kluge Vorsicht, unter welcher einst Cosimo seinen Mediceerpalast erbaut hatte. Auf gleiche Weise kannte auch Filippo Strozzi seine „Freunde“ und glaubte insbesondere auch auf die Medici Bedacht nehmen zu müssen, denen niemals unbedenklich gewesen zu sein, er sich mit Recht bewußt war, schon um des Namens willen, den er trug. So sann er, wie er wohl dem Neide entrinnen und doch den Herzenswunsch verwirklichen möge, seinem Geschlechte ein alle anderen übertreffendes Heim zu hinterlassen. Er begann damit, immer häufiger zu klagen und, wohin er kam, zu erzählen, wie eng und unbequem es in der bisherigen Wohnung für so viele Leute geworden sei, und niemand wunderte sich, als er mit Benedetto da Majano zu unterhandeln begann, der

Abb. 103. Pan als Gott der Naturfreude. Von Luca Signorelli für Lorenzo Magnifico gemalt. Im Königl. Museum zu Berlin.

damals als der trefflichste Architekt von Florenz anerkannt war. Von dem ließ er sich dann — bei welchem Baumeister könnte man auf einen solchen Versuch nicht mit Bestimmtheit rechnen? — vergnügt, aber unter beständigem Schelten und Brummen in die Höhe treiben. Inzwischen hörte Lorenzo von den Entwürfen und kam sie zu sehen. Er war entsetzt, als Filippo ihm mitteilte, wie er damit umgehe, im Erdgeschoß Buden einzurichten, um wenigstens etwas von den schauderhaften Kosten wieder einzubringen; sein künstlerisches Auge zog alle Konsequenzen des herrlichen Werkplanes, und der Strozzi mußte ihm versprechen, in welcher Weise der Bau unbedingt ausgeführt werden solle. Der meinte kopfschüttelnd, wenn das nur gut gehen werde — aber versprach es. „Und so gelang ihm durch Klugheit, was bei anderem Verhalten ihm entweder verweigert oder nicht wenig verdacht worden wäre.“ So schließt Filippos Sohn seinen lehrreichen Bericht, der nebenbei ein Beispiel im bestimmten Falle gibt, wie Lorenzo über allen derartigen Unternehmungen in Florenz sein Augenmerk hielt.

Selber so viel wie Cosimo gebaut hat der Magnifico nicht. Er hat vor der Porta San Gallo ein Augustinerkloster erbauen lassen, das dem ausführenden Meister Giuliano Giamberti den Namen Sangallo eingebracht hat, nach der Art der Italiener, sich die Persönlichkeiten anstatt an der Zufälligkeit des Namens lieber an irgend einer individuellen Bezugnahme deutlich zu erhalten. Dem Architekten und sogar seinem Bruder und seiner Familie ist jener örtliche Name dauernd geblieben, das Kloster selber schon bei der Belagerung von 1529

Abb. 104. Perugino. Selbstbildnis in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 105. Engel aus der Himmelfahrt Mariä. Gemälde von Perugino in der Accademia zu Florenz. (Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

wieder vertilgt worden. Es hat ein ungünstiger Stern über Lorenzos baulichen Unternehmungen gewaltet; San Spirito erhielt trotz seines persönlichen Eifers die äußere Vollendung nicht und entbehrt sie bis heute; um die Domfassade war er nicht minder bemüht und hat auch selber einen eigenhändigen Entwurf vorgelegt, aber bis zu dem modernen Ausbau in den Jahren 1875—1887 (Abb. 85) hat auch sie als rohe Ziegelwand gestanden. Der echteste und schönste Repräsentant von Lorenzos Bauthätigkeit ist heute die von Giuliano da Sangallo erstellte Villa zu Poggio a Cajano (Abb. 86—89), einige Stunden von Florenz am Wege nach Pistoja im Ombronethal gelegen. Sie ist neben der von Careggi, welche man von Florenz schneller erreicht, der Lieblingsaufenthalt ihres Herrn gewesen, an den in unseren Tagen kein Ort so treu zurückerinnert. Denn nichts ist hier nach ihm verändert worden, als daß Lorenzos Sohn Giovanni, der als Leo X. die dreifache Krone des universalen Papstes trug, den Andrea del Sarto und zwei andere bekannte Künstler zu einer Reihe dortiger Saalfresken mediceisch-allegorischen Inhalts veranlaßt hat. —

Von den Malern des älteren mediceischen Kreises scheidet für den des Magnifico zunächst Benozzo Gozzoli aus, der einst unter Cosimo und Piero die Hauskapelle der

Abb. 106. Kanzelrelief Bertholdos in San Lorenzo.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Medici ausgemalt hatte. Er war gerade 1469, als Lorenzo an die Herrschaft gelangte, nach Pisa übergesiedelt; dort hatte er in dem großen Hallenrechteck des Camposanto die „Wand" seiner Sehnsucht gefunden, er, der einmal gewünscht hatte, die Stadtmauer von Florenz ringsum bemalen zu dürfen. Hier lebte er sich aus in der Fülle des Raumes, in großen Freskenbildern eines nach dem anderen, die angeblich die ganze Weltgeschichte von Noahs Weinlese bis zur Königin von Saba herunter, in Wahrheit aber wieder lauter farben- und menschenfröhliche Scenen aus dem toscanischen Leben zur Anschauung brachten. Dabei dachte er an die Florentiner Zeiten zurück und vergaß nicht, als er den Turmbau von Babel malte, dabei auch die mediceischen Gönner im Bilde anwesend sein zu lassen und sie somit vor der ganzen, noch nicht in alle Welt zerstreuten Menschheit auszuzeichnen. Ferner vermissen wir, ebenfalls seit 1469, Fra Filippo Lippi, den thätigen Künstler im Mönchsgewande — freilich ein Mönch des späteren Quattrocento und anders wie Fra Angelico, ewig vergnügt, ewig verliebt und ewig in Geldnot: er war in der Fremde, in Spoleto gestorben, wo ihm Lorenzo, da die Spoletiner auch auf berühmte Männer hielten und die Heimholung der Leiche nach Florenz verweigerten, für ein von der Heimat gesandtes Denkmal im dortigen Dome gesorgt hat (Abb. 90).

Am fruchtbarsten und offenbar auf einem nahen gegenseitigen Verständnis beruhend ist das Verhältnis des Medici zu Filippo Lippis größerem Schüler Sandro Botticelli (Abb. 91) gewesen. Wer des letzteren hauptsächlichste Florentiner Schöpfungen, das Frühlingsbild (Abb. 92), seine Geburt der Venus, seine Venus mit Mars (Abb. 93) mit den Dichtungen Lorenzos vergleicht, für den bedarf es der weiteren Dokumente nicht, wie intim sich beide Männer in ihrer poetisch-antikisierenden Naturphantasie berührt, ja sich in den einzelnen Stoffen beeinflußt haben, wobei dann auch der von uns später zu besprechende Polizian als dritter im Bunde dazutritt. Wollen doch auch die vornehm-schönen Studienköpfe Botticellis mit der eigentümlich reizvollen Profilbehandlung, wie sie dieser

feingestimmte Meister liebt, mit eingeflochtenen Perlenschnüren in den Haaren und Kleinodien am Halse, die wir auch sonst, nämlich als hervorragende Stücke des mediceischen Kunstschatzes kennen, uns wie die unmittelbare Illustration zu dem Schönheitsideal in den Liebessonetten Lorenzos erscheinen. Ferner sind im Auftrage der Medici, denen die Ruhmespflege des größten Florentiner Poeten und die persönliche Verehrung für ihn Herzenssache waren, Botticellis Skizzen zu Dante entstanden, die neuerdings eine Zierde der Berliner Sammlungen geworden sind. Auch zum zeitgenössischen Porträtisten des Hauses Medici ist Botticelli mit mehreren männlichen und weiblichen Einzelbildnissen geworden, und auf seiner berühmten, in der Uffiziensammlung befindlichen Anbetung der Könige aus dem Morgenlande (Abb. 94) hat er drei Generationen der Medici versammelt, von Cosimo an, der als der rangälteste der Könige vor dem Kinde von Bethlehem kniet und den schmalen vornehmen Kopf mit vollendeter Grazie in Haltung und Ausdruck fast unmerklich neigt.

Daneben bezeugen uns sowohl erhaltene Werke, wie litterarische und urkundliche Zeugnisse das Band, das Filippino Lippi (Abb. 95 und 96), des Filippo Sohn, Domenico Ghirlandajo, Luca Signorelli und andere Maler an Lorenzo knüpfte. Freilich Filippinos Hauptwerk in Florenz, die Fortsetzung der Fresken in der Brancaccikapelle, ist ohne Lorenzos Zuthun entstanden. Es sind Darstellungen aus dem Neuen Testament, die auch in einer Nebenbeziehung wertvoll sind, nämlich durch die vielen zeitgenössischen Porträts, welche sie bieten. Ähnlich ist es mit Ghirlandajo, dem Manne, der alles erreichte malerische Können seiner Zeit gleichmäßig in sich zusammenfaßte und durch geschickte und lebendige, alle letzte Unfreiheit und Steifheit überwindende Gruppierung und durch die vortreffliche Individualisierung zahlreicher Personen, bei einer heiteren und wohlthuenden Ruhe des Ganzen, wie sie dem Botticelli in der Regel widerstrebte, der gereifteste Meister des Quattrocento in der erzählenden Freske ist. Auch er hat für Lorenzo einiges gemalt, doch das Hauptwerk, das die Arnostadt von ihm besitzt, nämlich die schon flüchtig erwähnten zwölf Fresken aus dem Leben Mariä und Johannis des Täufers in Santa Maria Novella, hat ihm Giovanni Tornabuoni, Lorenzos naher Verwandter, in Auftrag gegeben (Abb. 97—99). Völlig entbehren wir niemand von den bedeutenderen Zeitgenossen in dem Kreise der für Lorenzo thätigen Maler, wenn es auch nicht in allen Fällen ohne weiteres leicht ist, die Angaben des Künstlerbiographen Vasari

Abb. 107. Bildnis eines Goldschmiedes.
Von einem unbekannten Meister des XV. Jahrhunderts.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Abb. 108. Verrocchios David. Im Nationalmuseum zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

und die heute über alle Welt in öffentliche und Privatgalerien verstreuten Werke und Zeichnungen in bestimmten Einklang zu setzen. Nur einen möchten wir noch nennen, den Cortonesen Luca Signorelli (Abb. 100 und 101), der mit Botticelli schon die äußere Analogie aufweist, daß sie beide die divina Commedia Dantes, für die sich Lorenzo so interessierte, zum Stoff genommen haben. Signorelli hat außer einer Madonna, die jedenfalls die in den Uffizien ist (Abb. 102), für Lorenzo ein Bild geschaffen, das für diesen Maler gewissermaßen ein Unikum ist, desto unmittelbarer aber durch Lorenzo seine Erklärung findet. Denn in dieses sein Werk hat der eifrige Meister des körperlich-anatomischen und des kraftvollen, ja herben Nackten, als welcher Signorelli der rechte Vorläufer eines Michelangelo ist, zugleich die holdere Stimmung arkadischen Naturdaseins und der Frühlingslust in antikidyllischer Schilderung hineingetragen und somit dieselbe poetische Seite angeschlagen, die in dem Triumvirate Lorenzo, Poliziano und Botticelli am stärksten klang; wir meinen die „Erziehung des Pan" (Abb. 103), die jetzt im Berliner Museum hängt. So wenig Lorenzo die Künstler in Florenz zu monopolisieren gedachte, so haben sie ihm doch alle zu danken gehabt, und er hatte mehr zu geben als Gold. Die Talente, die er weckte und förderte, haben teilnehmen dürfen an dem Umgang mit ihm, an seinem Lebensinhalt. Nur das sei erwähnt, wie der Knabe Michelangelo, der ein siebzehnjähriger Kunstschüler bei Lorenzos Tode war, an dessen Familientisch jederzeit auch seinen Platz bereitet wußte, und daß der Magnifico, von der großen Zukunft des Jünglings fest überzeugt, sich ebenso wie Polizian eifrig um seine jugendlichen Bildnereien gekümmert hat. Es ist begreiflich, wenn der Umbrier Perugino (Abb. 104 und 105), Raffaels Lehrer, mehrfach daran gedacht hat, ganz in die toscanische Hauptstadt überzusiedeln und sich dort ein Haus zu bauen. Es kommt uns fast ein Bedauern an, daß der sinnige und tüchtige Meister, dessen schöne, liebe Bilder nur ein wenig zu oft das Gleiche sagen, nicht auch aus seinem stillen Perugia fort in das mächtig pulsierende Kunstleben der Stadt am Arno,

Abb. 109. Knabe mit Delphin.
Von Andrea Verrocchio. Im Palazzo Vecchio.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

wo er einst bei Verrocchio, dem Bildhauer und Maler, gelernt hatte, dauernd und ausschließlich wiedereingetreten ist.

Anregung durch seine Persönlichkeit und durch sein ganzes Hauswesen, das ist jene feinste und vornehmste Art, in der sich Lorenzos Fürsorge darstellt. Geradezu unerschöpflich war der eigene Kunstbesitz der Familie, der durch drei Geschlechter eifriger Sammler aufgehäuft war und noch heute trotz der schamlosen Plünderung durch die Franzosen (im Jahre 1494) die breite

Abb. 110. Denkmal des Musikers Antonio Squarcialupi im Dom zu Florenz, dem Benedetto da Majano zugeschrieben und von Lorenzo gestiftet. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Grundlage der Uffizienſammlung bildet: alte und neuere Skulpturen, griechische und römische Vasen, antike geschnittene Steine, Intarsien (d. h. eingelegte Holzarbeiten), Gemälde und Miniaturen, Münzen, Medaillen, Terrakotten und die Erzeugnisse der jungen Majolikentechnik, Kostbarkeiten und Erzeugnisse der Kleinkunst jeglicher Art. Man darf dabei nicht etwa nur an das in Italien Erreichbare denken. Nicht umsonst saßen die Vertreter und Agenten der Medici in den Handelsstädten der Levante, und das Bankhaus in Brügge sandte von dort u. a. die nirgends in der Welt so wie in Flandern hergestellten gewirkten Teppiche. Wenn es heute manchen deutschen Besucher von Florenz, der die Heimat mit allem, was ihr eignet, hinter sich versunken wähnt, überraschen mag, in den Uffizien seltene Meisterwerke der alten Vlamen und Deutschen anzutreffen, so rührt diese verständnisvolle Mitberücksichtigung fremder Kunstübung von Italien aus gleichfalls schon von der Medici Zeiten her. Herzog Federigo von Urbino sprach vollkommen wahr, wie er als Lorenzos Gast staunend meinte, das sei gewiß ein königlicher Schatz oder noch richtiger ein solcher, wie ihn kein König mit Krieg, Macht und Geld und überhaupt kein anderer als der Herr in Florenz zusammenzubringen imstande gewesen wäre. Nicht alles vermochte der Palast in der Via Larga zu fassen, auch die Villen bargen überreichlich, und in den weiten, jetzt überbauten mediceischen Gärten beim Kloster San Marco in Florenz standen in den Baumgängen ganze Reihen der antiken Skulpturen aufgestellt, barg das

Abb. 111. Bildnis des Andrea Verrocchio.
Gemälde von Lorenzo di Credi in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

Häuschen (also Casino) des Gartens Gemälde und Kartons, gehütet von Bertoldo, der noch Donatellos Schüler gewesen war und selber in San Lorenzo (Abb. 106) und sonst manches wackere Werk geschaffen hatte. In diesen Gärten bei San Marco und in dem Casino der Medici trieben junge werdende Künstler, von Lorenzo durch Stipendien und ausgesetzte Preise noch weiter ermuntert, ein freies Anschauungsstudium, hier hat auch der größte unter allen, der Lehrling aus Ghirlandajos Malerwerkstätte, Michelangelo, den Sinn für die Gewalt und edle Größe der Form geschöpft, der seine Künstlersehnsucht und seine überragende Bedeutung ausmacht. Die Wiederentstehung ganzer Kunstzweige ist von den Vorbildern ausgegangen, die die Schatztruhen der Medici bargen; z. B. hat die Wiege der neueren Steinschneidekunst in dem Palaste der Via Larga gestanden.

In Lorenzos Zeit fällt auch das Werden von einem der Größten überhaupt, Lionardo. Geboren 1452 in dem kleinen Florentiner

Orte Vinci als der natürliche Sohn eines Notars, ist, die siebziger Jahre hindurch, auch er der Schüler Verrocchios (Abb. 108, 109, 111) gewesen, zusammen mit Perugino und mit dem vorgeschrittenern Botticelli, der vorher schon Filippo Lippis Werkstatt besucht hatte. Erst neuerdings hat man ein lange dem Botticelli zugeschriebenes Bild, den jungen heimkehrenden Tobias (Abb. 112) darstellend, als Verrocchios Werk und in dem Erzengel Michael (ganz zur Linken im Bilde) Gestalt und damalige Züge des Schülers, Lionardos, wiedererkannt. Aus dessen Florentiner Tagen stammt außer Zeichnungen mancher holdseligen Florentinerin eine nicht fertig gewordene Anbetung der heiligen drei Könige für den Signorienpalast. Und als Bernardo Bandini am Fensterkreuz des Podestàpalastes sterben mußte, stand drunten in der Menge auch der junge Meister aus Vinci und ließ sich, auch hier völlig und nur der rastlos studierende und jederzeit für die starkgeprägte Individualität von Karikaturgesichtern und Verbrechertypen besonders bemühte Künstler, die Skizze des Gehenkten nicht entgehen (Abb. 114). Den Medici war Lionardo weniger wichtig als sein Lehrer und sein älterer Mitschüler; *seine* höfische Zeit beginnt erst mit den achtziger Jahren, mit seiner Übersiedelung an den Hof des prachtliebenden Sforza von Mailand, des Herzogs Ludovico Moro. Vielleicht darf man — aber wer kann so ganz genau in alles, Gründe und Hinderungen, hineinsehen? — Lorenzo den einen Vorwurf zu so vielem Lob nicht sparen, daß er gerade Lionardo nicht für Florenz festgehalten hat.

Aber noch enger verbunden mit dem Fürsten als der Künstler geht der Dichter. Ständig genährten Ruhmes bedarf nun einmal der Gewaltherr dieser Zeit und unter diesem Volke, und anders dringt doch der Lobpreis aus Dichters Munde in die Menge hinaus, als wenn der Künstler in

Abb. 112. Tobias mit den Engeln. Gemälde Verrocchios in der Accademia zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Dankbarkeit Bildnisse der von ihm verehrten Persönlichkeiten zwischen die Gestalten seiner Darstellungen reiht. Und es ist nicht das allein. Der Zwingherr, der nun einmal das Vertrauen zu bannen und unerreichbar kühl zu bleiben hat gegenüber den Parteigrößen und Werkzeugen in der eigenen Klientel, darf mit dem Dichter eine Ausnahme machen. Denn dieser ist, so wie für ihn trotz der jetzt vorhandenen Anfangsstadien der Buchdruckerkunst die äußeren Verhältnisse doch immer noch in hergebrachter Weise liegen, direkt darauf angewiesen, den Bestand seines Gönners und des gesellschaftlichen Cirkels um ihn durch keine Erschütterung oder Umwälzung gestört zu sehen; er kann während und infolge solcher immer nur verlieren — inter arma silent musae, und der Poet wird beruf- und existenzlos. Was aber noch mehr ist, sie beide empfinden ohnedies ein engeres Gefühl innerer Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit: der nur auf eigene Klugheit und Energie gestellte Gewaltherr und der ebenso allein auf sein Talent

Abb. 114.
Der gehenkte Bandini.
Handzeichnung von Lionardo da Vinci. (Nach einer Photographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i/E., Paris u. New York.)

Abb. 113. Turnierstudie. Handzeichnung von Lionardo da Vinci. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

und seine Persönlichkeit gewiesene Dichter. Auch der Gedankenaustausch mit dem Dichter und Litteraten findet unmittelbarer, umfassender und geistvoller statt als mit dem Künstler, der doch zu allen Zeiten sein Interesse ausschließlicher auf seine Kunst konzentriert. Freilich Ausnahmen hat es jederzeit auch gegeben, und gerade die Renaissance mit ihrer Forderung universaler Entwicklung des Individuums, mit ihrem Widerspruch gegen geistige Arbeitsteilung hat solche am meisten begünstigt. Welch ein tiefer, ja bis zur Schwermut poetisch-philosophischer Mensch, welch edler Dichter ist Michelangelo gewesen, wie umfassend der Geist eines Leon

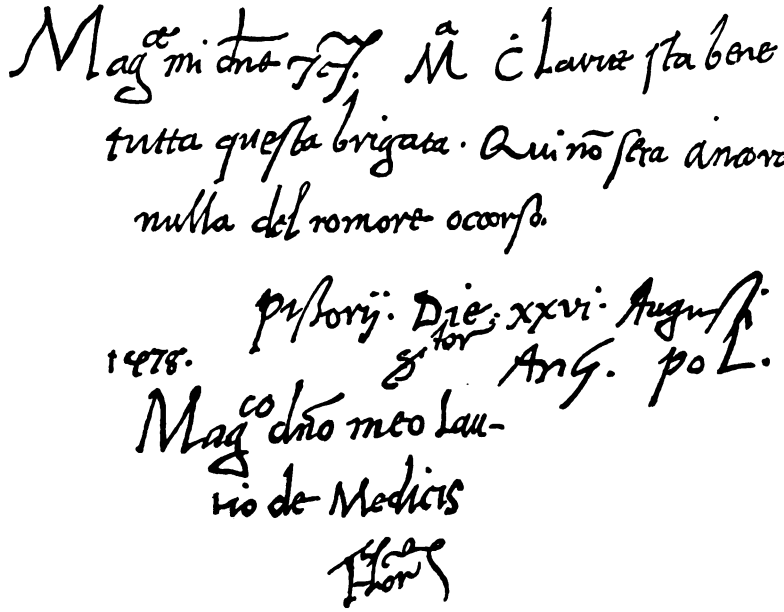


Abb. 115. Handschrift Angelo Polizianos.

Battista Alberti oder gar eines Lionardo da Vinci!

Unter seinen litterarischen Freunden steht keiner Lorenzo so nahe, wie Angelo Poliziano (Abb. 115 und 116), der als neulateinischer Dichter in erster Reihe glänzt.

Als sechzehnjähriger armer Schlucker und Student hatte er sich an das gewaltige Werk einer lateinischen Ilias gemacht, die allersehnte Erschließung des „Vaters der Poeten" Homer für den weiteren Kreis der gebildeten Leser unternommen. Das klassische Altertum ging ja über alles; auf seiner wissenschaftlichen Wiedererweckung basiert, was Humanismus und Renaissance Neues in die Welt getragen und wenn nicht an die Stelle des Mittelalters gesetzt, so doch befruchtend und umformend mit ihm verbunden haben. Und nichts kommt diesen Studien damals gleich an Wert und Reiz. Soviel die Zeitgenossen sich in mancherlei sittlichen Hinsichten — und zwar ohne Scheu und Hehlerei in ihrem Bewußtsein einer selbständigen und neuen Anschauung — gestattet haben, sie konnten nie in diesen Verirrungen, wie wir sie darum doch zu betrachten haben, ganz verloren gehen; sie sanken auch nicht eigentlich in sie hinein, sondern ein Gefühl des

Abb. 116. Angelo Poliziano. Vorder- und Rückseite einer Medaille.

Abb. 117. Bildnis des Luigi Pulci aus der Brancaccikapelle. (Filippino Lippi.)
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Übermenschentums, um den heute so vielgequälten Ausdruck des Goetheschen Erdgeistes zu verwenden, trug sie leicht auch zu jenen; dem Geistesverkehr mit der Antike als dem Reizvollsten im Leben blieben sie unvermindert erhalten, und in ihm blieben sie immer noch des zu edlerem Menschentum führenden Weges sich bewußt. Es ist bezeichnend, daß selbst die Verbannung nicht mehr so schreckt, wie früher; aus den antiken Autoren kann man ja nicht exiliert werden. In diesen leben auch die Frauen des Hauses und nehmen teil an den Erörterungen der Männer; ganz gleich mit den Knaben werden die Töchter „humanistisch" erzogen. Wie hätte auch eine Zeit, die jede einzelne Persönlichkeit auf das möglichste zu entwickeln strebte, sie ausschließen können oder wollen von dem Besten, was man besitzen und damals allerdings nur an der Quelle schöpfen, nur in der originalen antiken Form erwerben konnte, weil noch nicht die Arbeit von Jahrhunderten diese Schätze umgeprägt und in eine dem, der ehrlich strebt, auch sonst zugängliche Geistesbildung hinübergeführt hatte.

Die begonnene Iliasnachdichtung machte den wenig älteren Lorenzo auf den Jüngling aus MontePoliziano aufmerksam, dessen griechischer Lehrer der gleiche wie Lorenzos gewesen war: Johannes Argyropulos, die Zierde der Hochschule von Florenz. Er zog ihn in sein Haus und nun sind, von 1470 an, diese beiden Lebensläufe verbunden geblieben. Als der Medici vor dem Mordstahl der Pazzi flüchtet, ist es der Freund,

Abb. 118. Giovanni Pico von Mirandola. Unbekannter Meister, vielleicht Bronzino.
Gemälde in den Uffizien zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

der hinter ihm die ehernen Sakristeiflügel dröhnend ins Schloß wirft; er steht auch an Lorenzos Sterbebett. Der Ruhmpreis des Magnifico, seines Hauses, seiner Unternehmungen weist wohl auch bei Polizian gern ein panegyrisch übertreibendes Zuviel auf, so daß der sicherer urteilende Lorenzo als Censor seines eigenen Ruhmes über dem mediceischen Hofpoeten zu walten pflegte; aber ein Polizian konnte niemals geschmacklos sein, und seine Begeisterung kam aus ehrlichem, dankbarem Herzen.

Lorenzos Freund hat übrigens auch in der Volkssprache gedichtet und zwar in wundervollem Italienisch; zu dem Wohlklingendsten, was diese Sprache aufzuweisen hat, gehört seine Giostra, die mythologisch durchwebte, alle Phantasien der Schönheit und Liebe aufbietende Verherrlichung des Prunkturniers (vgl. auch Abb. 113), das einst Giuliano seinem Hause und der heimlich Geliebten zu Ehren veranstaltete. Einer Scene der Giostra scheint Botticelli seine Geburt der Venus entnommen zu haben. Wohl überragen Ariost und Tasso den älteren Dichter im Reichtum der Bilder und in der stofflichen Durchführung, aber kaum in der Form. Und als das Höchste galt doch die Form für diese humanistische Welt, aus der heraus ein hoher geistlicher Herr, der Kardinal Pietro Bembo, die Lektüre der Paulinischen Briefe dringend widerriet: weil der Stil des Apostels nichts tauge.

Neben Angelo Poliziano steht Luigi Pulci (Abb. 117), der von Frau Lucrezia seit den sechziger Jahren geförderte Verfasser des Ritterromans vom Riesen Morgante, wozu er den Stoff dem Karolingischen Sagenkreise entnommen hatte, der bei allen Nationen als die unerschöpfliche Quelle für diese Litteraturgattung benutzt wurde. Wir dürfen nun diese Dichtungen — und Ähnliches gilt auch von den Hauspoeten der Este, von Ariost und Tasso, die den baldigen Höhepunkt der Gattung bezeichnen — heute nicht lesen wollen wie einen modernen Roman, nicht als Ganzes auf einmal und nicht in der Erwartung, darin festentwickelte Handlung, vertiefte Charaktere, Gedankenanregung, reife und feine Erfahrungsweisheit zu finden. Jene Dichter verfolgen ganz andere ästhetische Ziele; in ihnen existiert immer noch der Spielmann und ein wenig sogar der Spaßmacher des Mittelalters weiter. Wenn ein Gesang fertig war, so recitierte ihn Luigi Pulci vor den Medici und deren Gästen. Worauf nun der Dichter solcher Unterhaltungsepopöen bei den Anforderungen der Zeit gerichtet sein mußte, das war, durch die meisterhafte Deklamation musikalisch wohllautender Strophen vor allem das Ohr zu entzücken und durch die buntlebendige Schilderung irgendwelcher dramatischen Geschehnisse dasselbe Vergnügen hervorzubringen, das dem leiblichen Auge eine farbige Scenerie in der Freske oder auf gewirktem Teppich bereitet. Und daneben war es nur logisch und geschickt von ihm, wenn er seinen Stoff nicht zu ernsthaft nahm, eben nicht nachdenklich wurde, wenn er den aufgewendeten Geist nicht über das Fassungsvermögen des bloßen Zuhörens steigerte und lieber durch eine eingeflochtene Ironie oder eine burleske Unterbrechung selber mithalf, den Lauschern das himmelhohe Bewußtsein ihrer neuklassischen Überlegenheit über diesen Stoff einer abgethanen mittelalterlichen Welt deutlich zu erhalten. Wenn dann ein neuer Gesang fertig war, so brachte er ihn wieder, und es durfte nicht störend sein, wenn die diesmalige Hörerschaft mit der bisherigen Handlung zunächst unbekannt war.

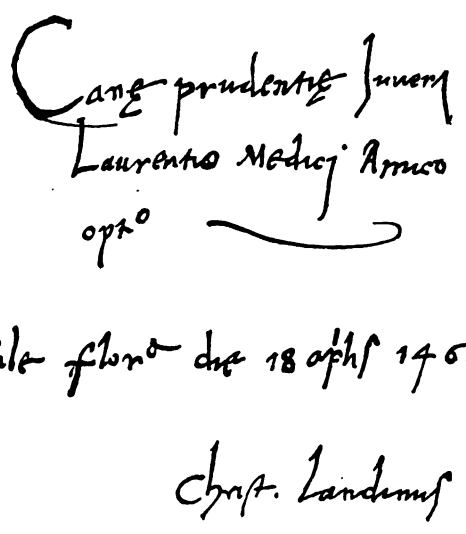


Abb. 119. Handschrift des Cristoforo Landino.

Als Männer von ernsterem und wertvollerem Geist, auch von gesetzteren persönlichen Verhältnissen gehören zu

Abb. 120. Florentiner Tracht um 1490. Aus Ghirlandajos Fresken in Santa Maria Novella.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Lorenzos Kreise zunächst zwei Nichtflorentiner, Bernardo Bembo (der Vater des Kardinals), der die nicht immer leichte Aufgabe, seine Vaterstadt Venedig in Florenz diplomatisch zu vertreten, mit dem anmutigen Verkehr im Hause des dortigen Machthabers zu vereinigen wußte, und Giovanni Pico von Mirandola (Abb. 118). Der letztere, auf den gesellschaftlichen Höhen des damaligen Italiens herangewachsen, der jüngere Sohn eines kleinen fürstlichen Gewaltherrn, mit den Este von Ferrara nahe verwandt, lebte seit 1484 als großer Herr und Privatmann in Florenz im freien Anschluß an das Haus und die „Platonische Akademie" der Medici, sowie an deren geistiges Haupt, das wir schon kennen, Marsilio Ficino. Dessen Identitätslehre des Platonismus und des Christentums ist der gleiche Standpunkt, den auch Pico eifrig verfocht, und den Lorenzo, der in diesen Gedankengängen überhaupt aufgewachsen war, sogar zu dem Ausspruch zugespitzt hat: ohne den Plato sei es fast unmöglich, ein vollkommener Mensch und Christ zu sein.

Zu diesen Freunden und anderen kommt ferner Cristoforo Landino (1424—1504) (Abb. 119) hinzu, gebürtiger Florentiner, auch er Erzieher in Lorenzos Hause, später

Abb. 121. Florentiner Schachbrett des XV. Jahrhunderts.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Staatssekretär und somit unter den gelehrten und humanistischen Staatsmännern der Zeit stehend. Seine Danteausgabe haben wir schon erwähnt, ferner sind von ihm weitere Kommentare zu lateinischen Dichtern, sowie eigene lateinische Poesien veröffentlicht worden.

Wir teilen aus dem Staatsarchiv von Florenz einen Brief des Marsilio an Lorenzo, jedoch aus dem Italienischen übersetzt, als Probe mit, in welcher Art dieser die Freunde des Mediceischen Hauses mit sich verkehren ließ. Marsilio, der nie für sich selber bat, schreibt:

†

„Magister Comando hat in Florenz 45 Jahre hindurch Schule gehalten und viele seiner Schüler sind würdige Männer geworden. Ich gehöre zu seinen Schülern, wenn ich auch nicht sicher bin, ob ich ihm zur Ehre gereiche. Du weißt, daß die Lage eines Schulmeisters nicht schlechter sein sollte, als die eines Tafeldeckers. Ihn, und mich, empfehle ich Dir.

Dein Marsilius Ficinus.

An Laurentius Medici den Großmütigen.

Lorenzo hat dazu geschrieben: 1475. Von Marsilio Ficino am 8. Tage des Juni.

So sind wir nun dahin gelangt, nach den wesentlichsten Mitgliedern und Richtungen in seiner geistig-litterarischen Umgebung noch den Magnifico selber, und in welcher aktiven Weise er mitten darin stand, zu betrachten. Von allen Bethätigungen, die die vielseitige Natur dieses Mannes ausgestrahlt hat, ist die dichterische die lebhafteste gewesen, und wäre der Poet Lorenzo dei Medici im übrigen die gleichgültigste Persönlichkeit gewesen, wir würden dennoch von ihm zu sprechen haben. Er ist lyrischer und schildernder Dichter in italienischer Sprache und Form. Im Denken klar und frei, dazu schönheitsdurstig und übersprudelnd im Vollgefühl des Lebens, wird Lorenzo als Poet, wie als Mensch überhaupt, in besonders augenfälliger Weise von einem äußerst lebhaften Natursinn geleitet. Freilich ist das eine ganz andere Naturempfindung als etwa die des Deutschen, wie sie in einem Stifter oder in unseren drei schleswig-holsteinischen Poeten ihre echtesten Vertreter hat. Die des Italieners ist nicht jene ger-

manische, die bloße landschaftliche Scenerie weit hinter sich lassende schwermütig angehauchte Hingabe der ganzen Persönlichkeit an die geheimnisvolle Stimmungsgröße der Natur. Diesen Romanen der Renaissance liegt es völlig fern, der poetischen Wirkung und dem Zauber der Natur einen anderen als höchstens einen behaglichen Einfluß auf das Gemüt zuzugestehen; sie verlangen auch hier den einfacheren ästhetischen Genuß mit dem Auge. Die Landschaft soll ihnen in der Weise des komponierenden Malers fertige Bilder mit dem wirkungsvollen Apparat von Konturen und Farben hinstellen, Bergkette und Flußthal unter dem Azur und den klaren Tönen des italienischen Himmels nebst dem harmonischen Detail anmutig gruppierter schimmernder Häuser und herrlicher Bäume, sich wiegender Pinien etwa und in schwarzen Spitzsäulen aufstrebender Cypressen über Olivengrau und sonnenbeglänztem Lorbeergebüsch. Beduten, wie Poggio a Cajano sie bot oder vom Abhang Fiesoles herab das Häuschen Polizians, der es liebte, die Freunde einzeln dahin zu laden, um in der Abendluft bei ihm und einem bastumflochtenen Fiasco Weins, „wie ihn Pico nicht besser hat", zu ernsthaft anmutigem Gespräch in der Loggia zu sitzen und über das Gärtchen weg hinüber auf Florenz zu blicken, das, gleichwie eine Wasserlilie ihren weißen Kelch entfaltet, drunten im Thal in ruhiger Weite und Schönheit sich öffnet.

Natur und ihre Werke wirken mit als Situation und Kolorit in den Liebessonetten und Canzonen, die Lorenzo seinem dichterischen Herzens- und Jugendideal, Lucrezia Donati, gewidmet hat. So bleiben bei solcher Verknüpfung der Geliebten mit der Natur bis zu den Veilchen hin, die ihre Hand gepflückt hat, die Verse frei von jeder Eintönigkeit, trotz der großen Anzahl der hier an ein und dieselbe Adresse gerichteten Gedichte. Dann aber natürlich auch darum, weil eben Lorenzo der Dichter ist, und durch den Minnesängerton hindurch die feine Denkgewöhnung und Selbstbeobachtung des Renaissancemenschen auch in diesen Versen der Liebe sich nirgend verhehlt. Eine besondere eigene Naturschilderung, übrigens zugleich in mythologisch-ovidischer Einkleidung, ist dagegen die Ambra, ein dem bergumkränzten Ombronethal und dem geliebten Poggio a Cajano da drinnen gewidmetes Stanzengedicht. Ferner auch die „Falkenjagd": wie in der Sonnenaufgangsstimmung — der ganze Osten liegt rot, und die Gipfel der Berge erglühen schon in Gold — die Gäste hinausziehen zum vornehmen Spiel und schließlich nach dem Eifer der Jagd und der Hitze des Tages mit heiterem Mahle das Werk vollenden. Wieder an die Antike lehnen sich an Lorenzos Bearbeitung der bekannten Erzählung von Ve-

Abb. 122. Florentiner Besteck des XV. Jahrhunderts.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 128. Kamin des XVI. Jahrhunderts. Im Bargello zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

nus und Mars, die ebenfalls Botticelli einen Stoff gegeben hat, und der Corinto, die Liebesklage eines Hirten. Dagegen hat sich der Dichter für dasselbe Thema in der Nencia ganz und gar und zwar mit erstaunlicher Meisterschaft in die Denkart und Ausdrucksweise des toscanischen Landvolkes versetzt. Diese Ottaverimen sind frei und fern von jeder konventionellen Antikisierung, ganz unmittelbar und nur Natur; ein Kabinettstück realistischer Schilderung, ohne doch die letzte Grenze der Grazie und Form überschreiten zu wollen. Der Bauernbursche Vallera ist ganz verzweifelt verliebt in seine Nencia und singt ihr nun die reiche Ausführlichkeit ihrer Vorzüge und seiner unerträglichen Liebe in lauter Wendungen und Gleichnissen, die so wundervoll echt und ländlich, teilweise schändlich sind, daß es dem Leser zur wahren Beruhigung dient, zu wissen, daß sie wirklich und sicher seine Nencia, „Nenciozza mia“, ist, während er zugleich sich vergeblich bemüht, die feine Linie genau zu erkennen, wo in diesen

Abb. 124. Onyxbecher mit dem Namenszug Lorenzos. In den Uffizien zu Florenz.

Versen die künstlerisch-ehrliche Nachahmung toscanischer Volksimprovisationen aufhört und die heimliche Ironie beginnt. Am rückhaltlosesten aber hat der Dichter der Laune und dem Burlesken die Zügel schießen lassen in den Beoni: der reichlich heiteren Zechgesellschaft, die Lorenzo beim Heimwege, trifft und die in Ponte a Rifredi in ländlicher Wirtshausabgeschiedenheit ein Fäßchen Wein mit ausgelassenster Stimmung und tollen Späßen ausgetrunken hat. Ähnlich vereinigen auch die Tanzlieder Lorenzos althergebrachte toscanische Volksweise mit dem noch leichteren Ton einer über alle hergebrachte Satzung triumphierenden neuen Anschauungswelt; kurze Dichtungen gerade von richtiger Liedlänge, je ein paar Strophen, die mit munterster Laune und immer neuen Wendungen die Grundmoral verkündigen: Erlaubt ist, was gefällt. Es ist dieselbe Lehre des Genießens, solange man genießen kann, die Aufforderung, sonder Grillen und Sorgen Becher zu bekränzen und bei Gesängen nnd Tänzen sich dieses Lebens zu freuen, die poetisch gehoben durch die wehmütige Mahnung der Resignation auch in Lorenzos berühmtem Karnevalgesange von Bacchus und Ariadne wiederkehrt und mit süßergreifendem Refrain jedem, der ihn nur einmal sich vorgesagt hat, unvergeßlich nachklingt:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto, sia:
Di doman non c'è certezza.

(O, wie schön ist doch die Jugend, die uns täglich mehr entschwebt! Niemand weiß, wer morgen lebt: drum ist Frohsinn heute Tugend!)

Wenn eines noch, ist ja Italien das Land der öffentlichen Volksbelustigungen. Und dennoch sind diese —

Abb. 125. Laterne (um 1500).
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 126. Piero dei Medici, Sohn des Lorenzo Magnifico.
Büſte im Bargello von Ant. del Pollajuolo.

natürlich sämtlich mit der Kirche verknüpften — heutigen italienischen Volksfeste nur ein kümmerlicher Überrest dessen, was einst und was am schönsten damals war, als Kunstabsicht und Geschmack der Renaissance sich der Karnevalsfeiern, Prozessionen und Blumenfeste bemächtigten und ein Lorenzo dei Medici sich nicht zu vornehm hielt, Faschingsgruppen zu inscenieren und für einen poetischen Begleittext selber zu sorgen. Denn diesen praktisch erläuternden Zweck haben zunächst die Karnevalsgesänge mit ihren direkten Hinweisen wie: Quest' è Bacco e Arianna. Die historischen und sonstigen Festzüge, die unser deutsches städtisches Bürgertum in den letzten Jahrzehnten mit neuerwachter Farben- und Gestaltungsfreude wieder aufgenommen hat, finden ihr direktes Vorbild in der specifischen Form jenes altitalienischen florentinischen Karnevals in seiner Abwechselung von verkleideten Reitern und Fußgängern mit geschmückten mächtigen Wagen, die mythologische oder repräsentative, frei phantastische oder auch einfach komische Kostümgruppen durch die Zuschauerreihen trugen. Um ein paar Beispiele zu geben, greifen wir von den Gruppen heraus, die Lorenzo erläutert: Bacchus und Ariadne; die sieben Planeten; Zuckerbäcker und Hippenbäcker; Goldfiligranarbeiter; Schuhmachergewerkschaft; junge Mädchen und alte Schwatzbasen; Eremiten; Lumpenvolk; alte Männer und junge Frauen. Alles Gesänge voll Witz und Gestaltungskraft

Abb. 127. Kamee mit dem Bildnis Savonarolas in den Uffizien zu Florenz.

und mit dem Sirenenlächeln des Leichtsinns als Inhalt, der durch das Volk selber und durch den Faschingszweck erst recht gegeben war und der durch die Sinnesart des humanistischen Quattrocento gewiß keine Minderung erfahren sollte, ihr dagegen den darüber gebreiteten feineren poetischen Hauch und die Verknüpfung mit bewußten, wenn auch höchst einseitigen Lebenstheorien verdankt.

Doch wäre es grundfalsch, darauf verzichten zu wollen, auch bei dem Dichter Lorenzo Ernst und Tiefe anzutreffen. In den Ausgaben seiner Werke folgt hinter den Tanz- und Karnevalsliedern, die seine Dichtung in ihrer am meisten gesteigerten Weltlichkeit repräsentieren, die Reihe seiner religiösen Poesien. So schneidend dort dieser Kontrast berühren mag, so bestand er in der Person des Dichters doch nicht in gleichem Maße, es brauchten deswegen nicht zwei Seelen in dieser Brust zu wohnen. Wir haben schon die Verbindung von Christentum und Platonismus erwähnt, aus der Lorenzo seine Weltanschauung zu bilden suchte. Man wird daher auch nicht erwarten, in seinen Laudi (Hymnen) etwa einen Psalmisten oder einen Ambrosianischen Lobsänger zu finden. Sie sind, nach einem Worte Jakob Burckhardts, das höchste Resultat des Geistes jener Schule, die ihren Mittelpunkt in der Platonischen Akademie besaß.

Es hat etwas Ergreifendes, hier von neuem auf das Ringen um die Rätsel des Lebens und der Menschenseele zu stoßen, das auch in seinen Sonetten gefunden wird.

Abb. 128. Savonarola in seiner Zelle.
Nach einem Holzschnitt im Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin.

Abb. 129. Zelle Savonarolas im Kloster San Marco.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Was mir mißfällt, dem folg' ich voll Begehren.
Zu höherm Leben wünsch' ich oft mein Ende,
Ich ruf' den Tod und fleh', daß er sich wende,
Ich suche Ruh', wo Friede nie kann währen.*)

Ganz ähnlich vermitteln in den Laudi die düsteren Fragen nach dem ungewissen Menschenlos, nach dem Wozu des Lebens und die Eingeständnisse dieses reich begnadeten Geistes von den bösen Stunden innerer Leere, von dem bleichen Grauen, über das der Tag wegschreitet, die Verknüpfung hinüber sogar zu dem Schellenklang des Karnevalliedes mit seinem Di doman non c'è certezza; es tritt uns trotz all der Extreme seiner Schöpfungen der Dichter doch wieder als der einheitliche, sich selbst getreue Mensch entgegen und als die bei aller eifrig gepflegten Vielseitigkeit in sich geschlossene Persönlichkeit der Renaissance.

Wir haben Namen, Einzelheiten genannt, herausgerissene Teile des großen, weit umgrenzten Ganzen, in welchem Lorenzo als nicht mehr entbehrlich zu denkender Mittelpunkt Leben und Talente zusammenhielt. Wie verstand er es allein schon, die kleinen Reizbarkeiten und Schwächen der Freunde auszugleichen und durch seine bloße Gegenwart zu bannen! Auch die Platonische Akademie glitt ganz von selber als Ingredienz in die weitere mediceische Geselligkeit mit hinein, mochte sie sich damit immerhin zuweilen auf einen weniger ernsten Ton stimmen lassen. Gern beschied Lorenzo die gelehrte Runde nach Careggi hinaus und

*) Übersetzung von A. v. Reumont.

Bildnis Savonarolas. Gemälde von Fra Bartolommeo im Kloster S. Marco zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

präsidierte dort den wieder erneuerten disputierenden Gastmählern des Plato.

Die Vorbildlichkeit seiner Persönlichkeit für die Zeitgenossen erstreckte sich in feinster Weise auch auf die Lebensführung im Hause. Jetzt ging die köstliche Zeit auf, wo das Auge nichts Unschönes mehr um sich duldete, wo jedes Gerät, gleichviel ob einfach oder kostbar, vor allem nicht geschmacklos sein durfte, und bei vorhandenen Mitteln von diesen Geräten, von Möbeln und Betten, Teppichen und Wandbehängen, Tischzeug und Geschmeiden ein jedes Stück ein Kunstwerk für sich sein sollte (Abb. 121—125). Alles im täglichen Leben hatte einen harmonisch verfeinerten Zuschnitt bekommen; es ward z. B. nicht völlig als durchgebildet der gerechnet, der nicht auch im Essen Geschmack und Unterscheidungsfeinheit bekundete und bei gegebener Gelegenheit einen exquisiten Sinn für Arrangement und Freuden der Mahlzeit erwies. Nur wäre es durchaus unrichtig, an ein durch die Medici veranlaßtes Protzentum der Tafel zu denken, sie haben im Gegenteil erzieherisch gewirkt. Bei Lorenzo war stets offene Tafel, sowohl in der Via Larga, wie während der Zeit auf der Villa, dem Orte der schönen Erholung und der verdoppelten Freude an Gastlichkeit. Aber dieser fürstliche Mann war feindenkend genug, gerade denen, die als Freunde um seinetwillen kamen, wie denen, die sonst berechtigt waren, sich ohne weiteres mit an seinen Tisch zu setzen, eine einfache Tafel zu bieten. So erstrebte er überhaupt eine bewußte Emancipation von dem damals noch herkömmlichen unterschiedslosen gastronomischen Banausentum. Bezeichnend

Abb. 130. Die Piazza della Signoria mit der Hinrichtung Savonarolas 1498.
Gemälde eines Unbekannten im Kloster San Marco.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

für Lorenzo und für andere ist in dieser Hinsicht folgendes Geschichtchen. Einer der Sprößlinge Papst Innocenz' VIII., Francesco Cibò, der Lorenzos Tochter Maddalena heimzuführen auserlesen war, kam nach Florenz, um das Haus der Medici zahlreichen Gefolgsleute dachte, die in einem mediceischen Nebenpalast beherbergt wurden. Unter irgend einem leicht gefundenen Vorwande rekognoszierte er, wie es da wohl stehe, erfuhr aber zu seinem abermaligen verblüfften Staunen, daß bei dem Gefolge fort-

Abb. 131. Papst Leo X. (Giovanni dei Medici) mit den Kardinälen Giulio dei Medici (links) und Luigi dei Rossi. Gemälde von Raffael Santi im Pittipalast zu Florenz.
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

kennen zu lernen, und Lorenzo veranstaltete alsbald dem vornehmen Sohne des Hauptes der Christenheit ein paar rauschende und glänzende Festlichkeiten. Danach aber fand sich der Gast zu seiner größten Verwunderung an der Mittagstafel eines behaglich situierten Bürgers. Er erschrak förmlich, indem er sogleich auch an die Enttäuschung und das Räsonnieren seiner während auf das üppigste aufgetischt wurde und höchstes Erdenglück herrschte.

Nur als behaglicher Wirt, nie als Herr von Florenz saß Lorenzo unter seinen Gästen, und wenn sie ihn draußen besuchen kamen, ritt er ihnen entgegen und führte sie mit der ganzen ungeduldigen Disputierlust gesammelter Gedanken heim, die er in der schönen Freiheit des Villenlebens gewann.

Abb. 132.
Kamee mit dem Bildnis des Papstes Leo X.
In den Uffizien zu Florenz.

Was dies Leben bedeutet hat, steigert sich im Überblick doppelt und dreifach, wenn man sich erinnert, daß es nur 43 Jahre gewährt hat. Die gichtischen Leiden des Vaters haben auch Lorenzos Dasein früh mit bösen Tagen unterbrochen, und seine Zuflucht zu verschiedenen der toscanischen Bäder hat wenig helfen wollen. Am Anfang 1492 warf es ihn bedenklicher aufs Lager. Sobald der Frühling kam, verlangte der Kranke hinaus nach Careggi; dort bestellte er sein Haus, nicht ohne Bedenken für dessen glückhaften Fortbestand, und sorgte auch, daß der Gedanke an einen allzu gut gemeinten Leichenprunk der Florentiner ihn nicht in seinen letzten Stunden zu bedrücken brauche. Dann haben ihn seine Freunde, einer nach dem anderen, noch einmal gesehen, und es hat düster und fremdartig genug mitten dazwischen eine Gestalt ihn aufgesucht, wie sie nicht diametraler als das Gegenteil, als die völlige Negation von Lorenzos historischer Persönlichkeit erdacht werden könnte. Das ist der Dominikanerprior aus dem Kloster San Marco, Girolamo Savonarola. Es scheint doch, daß der Wunsch von Lorenzo ausgegangen ist, den schon in weiten Kreisen der Florentiner Bevölkerung vom untersten Volke her populär gewordenen Asketen und Prediger der Buße

Abb. 133. Herzog Giuliano (dei Medici) von Nemours. Gemälde von Bronzino.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

zu sehen und sich mit ihm zu besprechen. Freilich, was nachher von anderen als verbürgt über die Begegnung aufgezeichnet worden ist, will in keinem Verhältnisse stehen zu der Großartigkeit der Vorstellung, die diese Scene erweckt.

Dann ist am Sonntag, am 8. April 1492, an Lorenzo dei Medici das Sterben beigesetzt, zu seinem Vater und Bruder in den Sarkophag (Abb. 78). Die Ereignisse veranlaßten, daß diese vorläufige Grabstätte zur dauernden geworden ist. Keine Inschrift, nicht einmal ein Name verrät, wo der berühmteste aller Medici ruht. —

Nun war Piero Herr (Abb. 126). Er war an Stärke und Anmut dem Vater

Abb. 134. Lorenzo dei Medici, Herzog von Urbino. Gemälde von Bronzino.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

gekommen. Und als wie in seiner Person zugleich, so will es fast bedünken, sind gar bald danach dahingeschwunden auch der Friede von Florenz, das Glück vom Hause Cosimos, die Selbständigkeit der italienischen Gemeinwesen gegen das Ausland und überhaupt der Renaissance heitere, nur um sich selbst bekümmerte goldene Jugendzeit.

In San Lorenzo haben ihn die Seinen überlegen, und nichts war an ihm versäumt. Pieros Erziehung war die sorgfältigste gewesen, an Bildung und an Vertrautheit mit dem Altertume nahm er es mit jedem auf. Niemals hatte der Vater unterlassen, den in großen Verhältnissen Heranwachsenden zu überwachen. „Gedenke stets, daß du wohl mein Sohn bist, doch nichts als ein Bürger von Florenz, wie ich auch!“ Allein schon

Abb. 135. Madonna von Michelangelo in der neuen Sakristei von San Lorenzo.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

das charakterisiert Piero nach seinem Regierungsantritt, daß ihm Michelangelo gerade gut genug war, um einen Schneemann im Hofe des Palazzo Medici machen zu sollen. Wir meinen gar nicht einmal das Thatsächliche dieser Absicht — gewiß hätte ihm mancher bei der Wichtigkeit, die einem tüchtigen Schneefall in Florenz immer gewidmet wird, diesen Gefallen mit scherzender Leichtigkeit gethan — als vielmehr: daß der, der den Staat zu lenken berufen war, so wenig der Menschen kundig sein und so sehr das schwerblütige Temperament dieses tiefernsten Menschen und Künstlers verkennen konnte, daß er gerade ihn darum zu ersuchen vermochte. Piero war schon viel zu sehr und ausschließlich Erbe. Glänzende Vergnügungen und Gelage, das gefiel ihm, und sich im Harnisch malen zu lassen, ohne sich aber um die Rüstung der Stadt und die öffent-

Abb. 136. Michelangelo's Grabmal des Herzogs Giuliano in der neuen Sakristei von San Lorenzo.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

lichen Geschäfte, die andere besorgen mochten, zu kümmern. Die ältesten und besten Anhänger der Medici fragten sich bekümmert, ob das so weitergehen könne.

Bei Lorenzos Tode hatte König Ferrante gesagt: er hat für seinen Ruhm lange genug gelebt, für Italien aber zu kurz. Bald darauf starb Innocenz VIII., und es folgte Alexander VI. aus dem spanischen Geschlechte Borgia: als ob eine der verruchtesten Persönlichkeiten gerade von dem Stuhle der Apostel herab der Menschheit gezeigt werden müsse. 1494 starb Ferrante selber, und nun zog gegen seinen Nachfolger Alfonso II. der junge König Karl VIII. von Frankreich, der sogleich nach seiner Regierungsübernahme 1492 den angiovinischen Anspruch auf Neapel geltend gemacht hatte, über die Alpen heran. Mit diesem Ungewitter beginnt die von Ferrante bei jenem Ausspruch über Lorenzo geahnte Periode der ausländischen Einmischung und Entscheidung in den Geschicken Italiens, und ihr erstes Opfer ward Piero in Florenz.

Seine Dilettantenpolitik hatte soeben als Grundlage geplanter monarchischer Umgestaltungen ein Einverständnis mit Neapel und Alexander Borgia herbeigeführt und dafür die alte Freundschaft seiner Väter mit Frankreich in den Wind geschlagen. Als nun Karl sich nahte, den sein Verbündeter Ludovico Moro von Mailand noch mehr gegen den Florentiner aus nachbarlicher Eifersucht aufgewiegelt hatte, benahm sich Piero völlig kopflos. Er ging in das Lager des Königs, lieferte diesem alle festen Plätze

Abb. 137. Michelangelos Grabmal des Herzogs Lorenzo in der neuen Sakristei von San Lorenzo.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

aus, gab auch Florenz preis und erreichte doch nichts als offenen Hohn. So trieb ihn denn bei seiner Rückkehr nach Florenz der bisher noch verhaltene Unwille zur Stadt hinaus, am 9. November 1494. Er ist nie zurückgelangt und 1503 gestorben. Wenige Tage nach seiner Verjagung rückten die Franzosen ein, und alle Unterwürfigkeit schützte Florenz nicht vor der Behandlung als feindliche Stadt. Am schmählichsten aber war: von den bei Pieros eiliger Flucht im Palazzo Medici zurückgebliebenen Kostbarkeiten wurde ein Teil gestohlen und geraubt, ein anderer banausisch-zwecklos verstreut und vernichtet.

Nach dem Weitermarsche des Königs gegen Alexander VI. und Alfonso ist dann das Regiment des Mönches zustande gekommen. Savonarola (Einschaltbild zwischen S. 110 und S. 111; Abb. 127—130) allein stand fest mitten in all der Ratlosigkeit, im felsensicheren Vertrauen auf seine gottgewollte Mission und Autorität. Täglich wuchs der Kreis, der sich an ihn anzulehnen, von ihm geführt zu werden verlangte. Ob auch Alexander VI., der ohnedies die Medici vorzog, mit Vorladungen, Strafen, Bannfluch gegen den selbstischen und unbotmäßigen Priester verfuhr, der sich Gottes Botschafter nannte und keinen anderen anerkannte, und der sich erlaubte, in die Organisation des Dominikanerordens nach eigenem Belieben einzugreifen, ob ferner die vornehmen und wohllebigen Kreise der Florentiner voll Wut erfüllt waren gegen den Demagogen der

Abb. 138. Lesesaal der Laurenziana. (Michelangelo.)

Entsagung, nichts konnte Savonarola und seine fanatisierten, mit dem Kampfrufe „Viva Cristo!“ durch die Straßen stürmenden Volksmengen aufhalten. Und als es ihm gelungen war, eine beabsichtigte Überrumpelung der Stadt durch Piero zu vereiteln und fünf vornehme Herren dem Henker zu überliefern, da konnte, im Jahre 1497, das lange Gewollte und Vorbereitete geschehen: der Staat ward umgewandelt in eine Theokratie, der Heiland in phantastischer Verzückung zum König und Oberhaupt von Stadt und Bezirk Florenz ausgerufen, über das Portal des Regierungshauses die Inschrift gesetzt: „Jesus Christus Rex Florentini Populi S. P. Decreto Electus“, und zu seinem Statthalter bestellte sich als ein neuer seltsamer Gewaltherr der Dominikaner.

Savonarola ist, wenn man ihn gleich mit auf das Wormser Lutherdenkmal gesetzt hat, nichts so wenig als ein dogmatischer Vorläufer der Reformation und des Protestantismus; er ist überhaupt seinem ganzen Wesen nach kein Vorläufer, sondern ein Spätling: ein Geistesverwandter der Männer von Cluny und der Heiligen von Clairvaux und Assisi, ein in seinem ehrlichen Fanatismus gewaltiger und hinreißender Reaktionär des konsequenten Mittelalters, eine Gestalt, die berufen gewesen wäre, an der Seite eines Gregor VII. die Unterjochung der Nationen unter die Askese und Weltverneinung des cluniacensischen Ideals zu vollenden. Nun hatte ein derartig veranlagter Mann aber auch am Ende des XV. Jahrhunderts die Berührung mit einer entsprechenden Stimmung gefunden, die ihn völlig erwecken und zu den Extremen tragen mußte: Übersättigungsstimmung nach der Schönheitstrunkenheit, Genußfreude und Sittenwillkür von Jahrzehnten, wohinzu der populäre Haß einer einfachen Kirchlichkeit gegen den geistesstolzen Theismus und Platonismus der aristokratischen Kreise kam. Darum konnte episodisch die Verachtung alles Weltlichen zur politischen Doktrin und Praxis in Florenz werden und die Stadt, solange die Ekstase anhielt, der Schauplatz unablässig wiederholter derwischhafter Scenen. Die Hauptaufführung der Askese ward für den

Karnevalstag von 1497 ins Werk gesetzt. 1300 Kinder hatten vorher Haus für Haus den Tand der Welt eingefordert und gewaltige Mengen zusammengebracht von Würfeln, Spielkarten, falschen Haaren, Essenzen, Masken und seidenen Kleidern, Flöten, Geigen und Harfen, Teppichen und Hausgerät, Decamerone- und Morganteausgaben, antiken Klassikern, Gemälden von üppigen Scenen und von schönen Frauen. Dies alles zu hoher Pyramide getürmt wirbelten reinigende Opferflammen am Fastnachtdienstage vor feierlich versammelter Stadt auf dem Signorienplatz zu Rauch in die Lüfte empor. Kinder und Frauen umtanzten mit Kränzen und Olivenzweigen den Scheiterhaufen der Vanità und warfen Goldringe, Spangen oder was sie noch von Schmuckgerät an sich trugen, in die lodernden Flammen hinein.

Savonarola ist umgekommen durch das, womit er gewirkt hatte, durch überreizte Kampfbegeisterung. Gegen die Dominikaner stand in hergebrachter Rivalität der Orden des heiligen Franciscus, und hinter diesem lauerte alles, was noch zu den Medici hielt, was die Auflehnung wider den Papst mißbilligte, oder was im geheimen auf das Ende der Duckmäuserei und ein in der Entbehrung zu neuer Genußfähigkeit er-

Abb. 139. Papst Clemens VII. Gemälde von Bronzino.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

holtes Leben weltlicher Vergnüglichkeit harrte. Franziskaner und Dominikaner kamen in der Polemik so weit, sich gegenseitig zum Gottesurteil herauszufordern, zu einer Feuerprobe. Deren Inscenierung hatte für die Dominikaner insofern geradezu etwas Dringliches, als schon im Karneval von 1498 die Wiederholung des Autodafés der Eitelkeiten verunglückt war und nur ein anderes Flammenschauspiel die Gemüter wieder gehörig hinreißen konnte. So ward also im April 1498 das schreckhafte Unternehmen vorbereitet. Bald harrten zwei nachbarliche Holzstöße auf der Piazza della Signoria, mit Pech und Öl liebevoll durchtränkt, der Glaubenshelden, die sie besteigen wollten.

Singend und mit allem kirchlichen Gepränge, Savonarola voran, ziehen die Dominikaner auf den Platz, schweigend, in entschlossenem Ernst, die Franziskaner. Da fordert Savonarola, die Seinen sollen die Hostie mit auf den Holzstoß nehmen dürfen. Das bedeutet: entweder behütet der Leib Christi die irdischen Gefährten in der Flammenprobe *ohne* ihr Verdienst oder — er verbrennt mit. Beides kann unmöglich zugegeben werden. Aber der Prior beharrt darauf; dadurch vereitelt er zwar das Gottesurteil, aber verliert sein Spiel. In dieser einen Minute bricht der Gottesstaat von Florenz zusammen, alle Gegnerschaft ist plötzlich offen zur Stelle, Savonarola und seine nächsten Freunde werden ins Gefängnis gebracht, gerichtet und bekennen schon in leichten Graden der Folter, was man nur wünscht. Sie werden auf dem Signorienplatz an der nämlichen Stelle, wo die Pyramide der Eitelkeit und die Scheiterhaufen des Gottesurteils aufgerichtet gewesen, erhenkt, ihre Leichname verbrannt, die Asche in den Arno gestreut (Abb. 130.)

Wir eilen zum Schlusse. Aus den nun folgenden Verfassungsexperimenten ging im Herbst 1502 ein lebenslängliches Gonfalonierat hervor, das in die Hände eines Sohnes des früher genannten Tomaso *Soderini*, Piero, gelegt ward. Er führte zehn Jahre lang ein gutes und rechtliches Regiment, dann machte von außen her der große kraftvolle Papst Julius II. ein Ende und führte den

Abb. 140. Karl V. und Clemens VII. Gemälde im Signorienpalast.
(Nach einer Photographie von Gebr. Alinari, Florenz.)

Kardinal Giovanni sowie Giuliano dei Medici, die jüngeren Söhne des Magnifico, in die Stadt zurück und mit ihnen die alte Regierungsform des privaten Einflusses auf die Behörden. Als Julius im Jahre 1503 starb, erwählte das Konklave jenen seinen Schützling zum Nachfolger, und somit siedelte Giovanni, nunmehr Papst Leo X., dauernd nach Rom über. Schon hatte Julius II., indem er Michelangelo und Raffael an Rom kettete, deren künstlerische Heimat, die Arnostadt, in der Führung der Renaissance entthront, und dieses Rangverhältnis der beiden Städte, das unter Leo andauerte, entspricht der politischen Abhängigkeit, worin sich Florenz von der päpstlichen Schutzherrschaft befand. Noch immer entstehen neue hervorragende Künstler in Florenz, und die Stadt fährt fort, sich mit schönen Kunstwerken zu füllen, aber die höchsten Offenbarungen der Renaissancemalerei werden von Rom und zwar vor allen Dingen in den vatikanischen Gemächern und Kapellen der Päpste erlebt. Zu einem Teile hat dann die Sammlerthätigkeit der späteren Florentiner Medici diese Überflügelung durch Rom wieder eingebracht, und so ist es gerade Florenz, wo wir jene beiden wichtigsten Renaissancepäpste in zwei der meisterhaftesten Porträts aller Kunstgeschichte, den Schöpfungen Raffaels, sozusagen persönlich kennen lernen und ihre Züge studieren. Allein und ganz still in seinem Sessel sitzt Julius II. (das Gemälde, Abb. 141, befindet sich in der Tribuna der Uffizien, eine Wiederholung im Pittipalast), man könnte meinen wollen: müde und ruhend, wenn sich in den sinnend ernsten Blick nicht die ganze Kraft und staatsmännische Größe dieses unermüdbaren Papstes sammelten, der in Sturm und Regennacht bei seinen Geschützbatterien erschien und dessen hohes Ziel es war, Italien durch Hegemonie der aktiven Politik des Kirchenstaates von der Fremdherrschaft und den Eroberungsplänen der Spanier, Franzosen, Kaiser Maximilians zu befreien. Leo X. war sein Schüler und war ein geistvoller Mann, jedoch er war weder ein Großer noch eigentlich verehrungswürdig, und er war für den Künstler obendrein ein mißliches Modell

Abb. 141. Raffael. Papst Julius II. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 142. Michelangelo. Die Nacht. Neue Sakristei.

mit seinen verquollenen Zügen, seinen durch starke Kurzsichtigkeit unsicheren, blöden Augen. Aber wie fein und geschickt hat nun (Abb. 131) Raffael sich seine Aufgabe zu formieren gewußt! Zunächst erhebt er den Mediceerpapst in die wertvollste Sphäre seines epikureischen Genießens, erfaßt ihn als den Sammler bei seinen Kleinkunstschätzen, mit der Lupe in den unübertrefflich gemalten Händen; vor ihm liegt ein mit Miniaturen kostbar geschmücktes Evangeliar, und mit einer Huldigung an den Taufnamen des Papstes (Giovanni) ist gerade das Evangelium des Johannes aufgeschlagen. Indessen dieser Dargestellte, wie er den Blick hebt, steht geistig über dem bloßen Sammler, und durch die Beiordnung der beiden Kardinäle fügt der Künstler auch die autoritative Ueberlegenheit des kirchlichen Oberherrn hinzu. Nicht etwa durch deren sichtliche Herabdrückung zu Untergebenen; im Gegenteil, wie der Kardinal zur Rechten, dei Rossi, den Stuhl Leos anfaßt, liegt etwas Vertrauliches in der Szene, die die Vereinigung der drei Porträts aufs feinste motiviert und dennoch die in sich selbst ruhende pontifikale Würde der Hauptperson eher noch wieder hebt als mindert.

Während Leo von Rom aus der oberste Sachwalter der „Republik" Florenz und der mediceischen Verwandten blieb, wurden diese daselbst vertreten von seinem Bruder Giuliano (Abb. 133), der durch französische Verleihung den Titel eines Herzogs von Nemours erhielt, und durch den Neffen beider, Pieros Sohn, der den Namen des großväterlichen Magnifico, Lorenzo, führte (Abb. 134). Zu dieses Nepoten Gunsten vertrieb Leo im Jahre 1516 aus dem Herzogtum Urbino den Adoptivsohn und Nachfolger des letzten Montefeltre, den Nepoten Julius' II., Francesco Maria della Rovere, der es erst 1522 wieder gewann, und gab das Herzogtum als kirchenstaatliches Lehen an Lorenzo. Giuliano starb in dem gleichen Jahre 1516, auch Lorenzo schon 1519, ohne daß von ihm weder als Machthaber noch als Privatmann Rühmliches zu sagen wäre.

Nun wurde Haupt des Hauses Medici in Florenz der uneheliche Sohn des einst von den Pazzi ermordeten Giuliano, Namens Giulio. Er war der Erzbischof der Stadt und ist der eine, der linke Kardinal auf dem

soeben beschriebenen Bildnisse Leos X. Giulio war ein ernster, tüchtiger Mann, der zwar an Geist, aber auch an Prunksucht und Genußfreude seinem päpstlichen Vetter und Gönner nachstand, nichtsdestoweniger jedoch als selbstverständliche Pflicht betrachtete, die traditionellen Beziehungen seiner Familie zu Wissenschaft und Künsten weiterzupflegen. Ihm verdankt es Florenz, daß in seinen Mauern eine Reihe von Schöpfungen des Michelangelo entstand, darunter die in ihrer Art unvergleichlichen Mediceergräber in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo. Indem Giulio dem großen Meister aller Künste, außer diesen Grabmälern selbst, den Bau des neuen Mausoleums, das sie umschließen sollte, übertrug, wurden Architektur und Plastik dem organischen Zusammenwirken zu einem künstlerischen Zweck und durch eine Hand unterstellt, und nicht nur, wie bisher durchweg, die neuen Grabdenkmäler in schon vorhandene Bauten so gut es ging hineingefügt. Der Plan ging dahin, daß in dieser neuen „Sakristei", wie man sie nach der alten mit Pieros Grabmal nannte, die Brüder Lorenzo Magnifico und Giuliano das ihnen mangelnde Monumentalgrab erhalten sollten, ebenso Leo X. und künftig Giulio selber. Zunächst aber hatte Michelangelo den Auftrag, die Denkmäler der beiden zuletzt gestorbenen mediceischen Herzöge von Nemours und Urbino zu schaffen. Es blieb nicht ohne Einfluß auf das Werk, daß gerade in demjenigen Jahre, mit welchem die volle Arbeit des großen Meisters an dem Bau und den Grabfiguren begann, 1523, der Kardinal Giulio nach Rom übersiedelte, um als Papst Clemens VII. nach dem kurzen Pontifikat des Holländers Hadrian VI. der zweite Nachfolger des Ende 1521 gestorbenen Leo X. zu werden (Abb. 139 und 140).

Abb. 143. Michelangelo. Die Morgenfrühe. Neue Sakristei.

Die menschliche Kleinheit seiner beiden Helden hätte Michelangelo bedrücken müssen, falls er sich um diese ihre Persönlichkeit und Allzumenschlichkeit überhaupt gekümmert hatte. Wie er das Porträt überhaupt als eine niedere Kunst verachtete, so ging sein stolzes monumentales Denken über die äußere Erscheinung wie über die Bedeutung der Darzustellenden hoch und kühl hinweg. Er bildete sie aus dem künstlerischen Gedanken des Ganzen und läuterte in

diesem schwermütigsten seiner Werke all die politische Verstimmung, all den Druck der künstlerischen und menschlichen Anfesselung, die damals auf ihm lasteten. Die beiden als lebend in den Wandnischen sitzenden Herzöge sind ohne Bildnisähnlichkeit freie und ideale Schöpfungen künstlerischer Konzeption (Abb. 136 und 137). Der eine, durch den Feldherrnstab der Kirche, welchen Leo X. an Giuliano verlieh, notdürftig als dieser gekennzeichnet, bei gelassener Ruhe doch aufmerksam gespannt in jeder Muskel, ist eine hoheitsvolle Verkörperung gesammelter männlicher Energie. Ihm zu Füßen, im Rhythmus der Komposition wundervoll mit dem Sitzenden verbunden, werden die in ihm vereinigte Thatkraft und Ruhe auf die sinnbildlichen Figuren des Sarkophagdeckels verteilt: rechts vom Beschauer den (im Stein unfertig gebliebenen) Tag, zur Linken die Nacht, die schwer und tief in sich versunkene Gestalt eines Weibes von großzügiger entschwindender Schönheit. Verwandte Gedankengänge kehren bei dem Denkmal des Herzogs Lorenzo wieder. Wie Michelangelo an diesen gar nicht dachte, so nennt auch der Florentiner, was schon Vasari hörte, seine sitzende Gestalt, diese erhabene Darstellung des in Entwürfen Grübelns, kurzweg nur den Pensiero. Die äußere Haltung hat etwas Verwandtes mit dem Michelangelesken Jeremias in der sixtinischen Kapelle, doch wird sie gereckt und gestrafft von dem entschlossenen Wollen des jüngereren und rüstigen Mannes. Vor und unter ihm ruht zur Linken der Abend, ein in Müdigkeit gelöster, nach Schlummer sich sehnender Greis, während zur Rechten die Morgendämmerung sich in der charakteristischen Bewegung des Erwachens herumwirft, auch sie ein mächtiges, kraftgebundenes Weib von überschrittener Jugend, doch dieser noch nahe und ohne die Überreife der „Nacht“. Nur daß sie nicht gern erwacht, wie der nicht bekümmerte Mensch, sondern daß es trübe und bleischwer in diesen Zügen und Gliedern liegt und sie eben dadurch innerhalb der gedanklichen Komposition bleibt, ganz abgesehen von den subjektiven Stimmungen, unter denen dieses Werk Michelangelos entstand. Außer diesen beiden eng zusammengehörigen, ein Ganzes bildenden Monumenten steht von den geplanten Kunstwerken der Neuen Sakristei daselbst noch die mediceische Madonna des großen Meisters. Die übrigen Gräber blieben teils aus Raumrücksichten, teils aus äußeren Gründen unausgeführt, überhaupt kam das Werk wieder nicht zum eigentlichen Fertigwerden. Erst Vasari hat das von Michelangelo architektonisch und plastisch Geschaffene zu Ende gebaut, in Verbindung gesetzt, die Aufstellung vorgenommen. Dagegen sind Treppe und Vorbau der wiederhergestellten laurenzianischen Bibliothek und deren Lesesaal (Abb. 138) nach Aufträgen des Kardinals Giulio von Michelangelo gebaut worden. Sein 1516 auf Wunsch Leos X. gemachter Entwurf für die Schauseite (Fassade) von S. Lorenzo, die er sich als hellen Marmorbau mit einer Anzahl von plastischen Bildwerken in Marmor und Bronze gedacht hatte, blieb nach jahrelangen Verhandlungen eigentlich nur über Verdrießlichkeiten unausgeführt liegen (Abb. 16).

Clemens VII. übertrug unter seiner eigenen oberen Aufsicht die Herrschaft zu Florenz zwei ebenfalls unehelichen Mitgliedern des Hauses, dem noch unmündigen Sohne Giulianos von Nemours, Ippolito (Abb. 185), der nachmals Kardinal wurde, ohne daß er als solcher ernsthaft genommen zu werden braucht, und Alessandro, dem Sohne Lorenzos von Urbino, man sagte, von einer Mohrin oder Mulattin; so sieht er mit seinem dunklen Gesicht, wolligen Haar und seinen wulstigen Lippen in der That aus (Abb. 144). Die politischen Wirren des Pontifikates Clemens' VII. haben naturgemäß Florenz einbezogen. Hier brachten der Sturm der Truppen Karls V. auf die ewige Stadt im Jahre 1527 und die Gefangenhaltung des Papstes die republikanische oder besser gesagt medicifeindliche Aristokratenpartei, deren ständiger Führer Filippo Strozzi war, empor, und die beiden höchst unpopulären Medici wurden vertrieben. Als aber Kaiser und Papst 1529 Frieden machten, gestand Karl dem letzteren die Wiedereinsetzung seiner Familie in Florenz zu. So kam das vereinigte kaiserliche und päpstliche Heer vor die Stadt (Abb. 6 und 140). Vom Oktober 1529 bis August 1530 hat sie die Belagerung nicht ohne Heldenmut ausgehalten. Michelangelo, an mediceischen Aufträgen arbeitend, aber tief beelendet durch den jämmerlichen Wüstling Alessandro, war, als die Belagerung

Abb. 144. Bronzino. Aleſſandro dei Medici. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

bevorſtand, zum oberſten Leiter der Befeſtigungen erwählt worden und hat ſein Genie und ſeinen raſtloſen Eifer an ihre Vervollkommnung geſetzt. Nach der endlichen Übergabe hat er ſich den Wiederannäherungen des Papſtes nicht verſagt, dagegen die gewünſchten Pläne einer anzulegenden Zwingburg dem Aleſſandro rundweg abgeſchlagen. Dieſer war nunmehr als Herzog in die Stadt zurückgeführt worden und konnte ſechs weitere Jahre der Schrecken der Florentiner Frauenwelt ſein, die er mit ſeinen gierigen Gewaltthaten heimſuchte, bis ihn im Januar 1537 ſein weitläufiger Vetter und Vertrauter Lorenzino dei Medici erdolchte. Dieſem freilich, einem Abkömmling von Coſimos Bruder Lorenzo, brachte die That nur ein flüchtendes Abenteurerleben in der Fremde, in der er 1547 geſtorben iſt.

Der Mannesſtamm Coſimos und Lorenzos des Magnifico war in Schimpf und Blut untergegangen; eine Schweſter Aleſſandros war noch übrig, Katherina, die ſpätere Königin von Frankreich, an welcher das Andenken der Bartholomäusnacht klebt. Dagegen hatte ſich jene andere Linie des Geſamthauſes, aus der auch Lorenzino ſtammte, neuerdings Volkstümlichkeit erworben. Ein Enkel von Lorenzo, dem Bruder

Cosimos, war Giuliano, † 1514, der Gemahl der schönen und mutigen Caterina Sforza, einer der anziehendsten Frauen der Zeit. Beider Sohn war Giovanni (Abb. 145), der als tapferer Führer der nach ihren Bannern sogenannten schwarzen Scharen sich in den europäischen Kriegen, die Italien durchtobten, populären Ruhm und den Beinamen „delle bande nere“ erwarb, aber 1526 gegen die Frundsbergschen Landsknechte fiel. Sein Sohn Cosimo ward nun in der Verwirrung nach Alessandros Tode von einer maßgeblichen Partei vorgeschlagen. Er war vom Vater her beliebt und war, was in dieser Zeit und diesem Volke viel ausmacht, ein schöner Jüngling; auf die Nachricht jener Vorgänge in der Heimatstadt eilte er aus dem Mugello herbei, fand gemehrten Anhang und gelangte unter der Akklamation des Volkes durch Dekret des von ihm angerufenen Kaisers (vom 28. Februar 1537) ins Herzogtum.

Es gab eine unterlegene Partei, deren Führer Filippo die Hoffnung, an die Stelle der Medici das Übergewicht der Strozzi zu setzen, endgültig gescheitert sah und im Gefängnis den Tod fand. Aber es gab damals keine vaterländische Trauer um die Freiheit. Die Zeitgenossen, welche ihre Erlösung von dem Mulattenmedici und die Erhebung des Cosimo mit Freudenfesten begingen, ahnten nichts von der Totenklage um die florentinische Republik, welche dereinst eine mehr dogmatische als objektive Geschichtsschreibung anstimmen werde, als ob diese Republik je etwas anderes, denn ein Name, eine Form der verhüllten Einzelherrschaft oder ein Gefäß der selbstsüchtigen Parteiung gewesen wäre. Mit Cosimo I. (Abb. 146) beginnt eine Periode der Einigung, der Beruhigung und Wohlfahrt. Er hat allerdings verstanden, über die Coterien hinweg die Monarchie und den Polizeistaat zu begründen, aber damit eben durchgeführt, was damals Fortschritt war. Einer der größten Söhne von Florenz, Niccolò Machiavelli, der Staatskanzler der Republik während der Soderinischen Periode, hatte durch seinen 1514 in ländlicher Muße geschriebenen „Principe“ die Summe seiner politischen Erfahrung dahin gezogen, daß er, sein eigenes früheres Wirken damit widerrufend, als das Heilmittel der Zeit und ihrer von inneren Stürmen verwüsteten Staatswesen die straffe und rücksichtslose Gewalt des Einzelnen, des autokratisch gebietenden, alle hergebrachten Mittel zu seinem Zweck handhabenden Fürsten verkündete. Nun fand dieses im Buche „Vom Fürsten“ niedergelegte, dem Herzog Lorenzo († 1519) gewidmete Ergebnis cinquecentistischer Empirie durch den tüchtigeren Nachfolger jenes Lorenzo, durch Cosimo die praktische Anwendung auf seine und Machiavellis Vaterstadt. Aber sie gedieh dabei, und materiell betrachtet führte diese Periode, da nun Häfen, Befestigungen, staatliche Flotte, Straßen und Wege gemehrt und ausgebaut, Flüsse, Kanäle und Sümpfe reguliert wurden, eine seit langem verschollene Blütezeit herauf. Eroberung und geschickte Diplomatie ermög-

Abb. 145. Tizian. Giovanni delle bande nere (Medici). Uffizien. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 146. Bronzino. Herzog Coſimo I. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

lichten dem Herzog Coſimo, im Jahre 1557 die Nachbarrepublik Siena mit dem Machtgebiet von Florenz zu verſchmelzen, wodurch der Staat Toskana entſtanden iſt. Coſimo hat auch, um ſtattlicher für ſeinen Sohn werben zu können, an die Königswürde gedacht, jedoch nur erlangt, daß ihn 1569 der Papſt Pius V. als Gran-Duca anerkannte, womit der Titel Großherzog zum erſtenmal in die Geſchichte und die Ceremonialien der fürſtlichen Rangordnung gekommen iſt.

Coſimo I. hat für den Wohnſitz ſeines Hofes den Pittipalaſt beſtimmt, nachdem dieſer 1549 an ſeine Gemahlin Eleonore vererbt worden war. Feierlich und edel in ſeiner mörtellos übereinander getürmten Ruſtica, alle Schönheit nur in den Maßen ſeiner harmoniſch abgeſtuften Stockwerke ſuchend, ſtieg Brunelleschis herrlicher Bau (Abb. 147—149) empor, deſſen ſtarre Trotzigkeit im unteren Stockwerk nunmehr, nachdem er zum Herrſcherſitz des befriedeten Staates erkoren worden, durch die eingebauten Rundbogenfenſter gebrochen und gelichtet ward. Erſt 1620—1631 ſind die für die heutige Erſcheinung des Pittipalaſtes charakteriſtiſchen, um ein Stockwerk niederen Erweiterungen der Front, ferner im XVIII. Jahrhundert die ganz äußeren Seiten-

Abb. 147. Der Pittipalast.
(Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz.)

bauten hinzugefügt worden. Die Gartenanlagen hinter dem Pittipalast, den Giardino di Boboli, hat Cosimo I. seit 1550 ausführen lassen und in ihnen ein ebenso schönes wie vorbildliches Werk der Gartenkunst des italienischen Cinquecento geschaffen.

Aus den gebürtigen Florentiner Künstlern dieser Zeit ragt Benvenuto Cellini (1500—1571) hervor. Aber es ist bezeichnend, daß er den Boden für sein Leben und Schaffen wesentlich in der päpstlichen Stadt und daneben in Frankreich gesucht, Florenz mehr als eine Zuflucht betrachtet hat, wenn diesen echten Renaissancemenschen (mit Spätlingszügen) seine Totschlaghändel und sonstigen Erlebnisse eine solche aufzusuchen nötigten. Cosimo hat ihn gerne aufgenommen und beschäftigt, und Benvenutos plastisches Hauptwerk gehört seiner Heimatstadt, der bronzene Perseus mit dem Haupte der Meduse, aufgestellt in der Loggia dei Lanzi, wie seit dieser Zeit der lichte schöne Hallenbau des Trecento nach den deutschen Landsknechten des Großherzogs benannt wurde. Wie Cellini ist gebürtiger Florentiner auch Baccio Bandinelli (1493—1560), der mit dauerndem Erfolg in Florenz festgehalten wurde. Sein auf der Piazza della Signoria aufgestellter Herkules mit Kakus ist sehr geeignet, ihn in dem dürftigen Streben seines Ehrgeizes zu zeigen, das dahin ging, die Gewalt des Michelangelo durch äußere Forcierung zu übertrumpfen. Aus Douai in Flandern kam Johann Boullogne (1524 bis 1608) nach Florenz, wo er zum Giovanni Bologna ward, ein tüchtiger, ebenfalls an Michelangelo, aber ohne Neid, gebildeter Künstler, Schöpfer von verschiedenen Denkmalstatuen der großherzoglichen Medici, sowie u. a. des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia dei Lanzi. Dieses 1583 entstandene schwungvolle Kunstwerk stellte ursprünglich drei Lebensalter dar, konnte aber auf geschickten Freundesrat hin mit wenig Überarbeitung aus einer frostigen Allegorie in eine lebensvolle Gruppe umgewandelt werden.

Ein Etwas von der Universalität der großen Renaissancemenschen lebt in Giorgio Vasari aus Arezzo (1511—1574), dem thätigen Baumeister der Medici, dem Maler, Porträtisten, und, was sein bekanntestes Verdienst ist, dem Biographen der früheren und zeitgenössisch-älteren Künstler. Durch ihn in erster Linie besitzen wir ja teils kunstgeschichtlich hochwertvolles, teils anekdotisch-interessantes Material, womit die immer kalt und geschäftsmäßig bleibende Ausbeute der Archivalien erst farbig belebt werden kann. Ist es eines der wertvollsten Epigonenbedürfnisse, festzuhalten, was man von den Bedeutenden und Großen weiß, die gewesen sind, und sich ihr Können und Schaffen übersichtlich zu vergegenwärtigen, so trägt auch die eigene Malerei des Vasari

in ihrer Formelhaftigkeit und Schnellfertigkeit durchaus den Stempel des Epigonentums, dieses raschen Hinabstiegs von der höchsten Höhe, auf der noch die vorhergehende Generation gestanden. Mit großer Geschicklichkeit hat Vasari, dessen bestes Können überhaupt das architektonische ist, die 1560 begonnene Aufgabe, als Nachbarn des Palazzo vecchio ein geräumiges Gebäude für Behörden aller Art (daher Palazzo degli Uffizi) zu errichten, durch seinen Parallelbau gelöst. Dieser Uffizienpalast ist nachmals durch innere Umformungen und zugefügte Galerien weiter ausgebaut worden, nachdem er unter Cosimos Nachfolger Großherzog Franz auch bestimmt worden war, die aus den Palästen und Villen zusammengetragenen Kunstschätze der Medici aufzunehmen. — Neben Vasari ist als Vertreter der Florentiner Malerei dieser Zeit Angelo Bronzino (1502—72) zu nennen, der auch in die Vergangenheit zurückgreifende beauftragte Hauptporträtist der Medici. Außer durch diese Bildnisse, von denen wir eine größere Anzahl mitgeteilt haben, mag die Art seines Könnens am vorteilhaftesten durch seinen Christus in der Vorhölle und sonst etwa durch die Venus mit Amor (beides in den Uffizien) veranschaulicht werden.

Den Ruhm, das wohlregierteste Land in Italien zu sein, namentlich wenn man es mit der romantischen Verwilderung im nachbarlichen Kirchenstaat verglich, erhielt sich Toskana auch unter den nächsten Nachfolgern Cosimos. Seinem Sohne Franz (1574—87) gestand 1576 auch der Kaiser die großherzogliche Würde zu, womit sie in der hohen europäischen Diplomatie und Etikette endgültig anerkannt war. Franz ist im weiten Kreise wohl am meisten bekannt durch sein von Romanerzählungen öfter behandeltes Verhältnis zu Bianca Cappello (Abb. 150), die er nach dem 1578 erfolgten Tode seiner Gemahlin, einer österreichischen Erzherzogin, heiratete, bei welcher Gelegenheit Biancas Heimatregierung, die Signorie von Venedig, die aus guter Familie stammende Abenteurerin zur „Tochter von San Marco" erhob. Da Franz kinderlos war und der von Bianca schon zur Zeit ihres Konkubinats mit Franz gemachte Versuch, einen Knaben als von ihm her-

Abb. 148. Blick vom Palazzo Pitti au den Signorienpalast.

rührend unterzuschieben, mißglückt war, so folgte auf ihn sein Bruder Ferdinand I., der den Kardinalshut mit dem großherzoglichen vertauschte und bis 1609 regierte. Auf ihn folgte sein Sohn Cosimo II., † 1621, darauf dessen Sohn Ferdinand II., † 1670. Wir erlassen dem gütigen Leser die ganz verflachte politische Geschichte dieser Regierungen, mit ihren üblichen Verwicklungen, ihren wechselnden Anschlüssen und Verträgen, mit den landläufigen Tugenden und Nichttugenden ihrer Regenten. Die Hauptsache bleibt, daß der Name Medici sie noch immer verpflichtete. Die Großherzöge wie nicht zum wenigsten die Kardinäle des Hauses waren nach wie vor eifrige Sammler, dies mehr und wichtiger, als daß sie zeitgenössische Talente zu ermuntern fanden. Vieles von Kunstwerken kam durch sie von Rom nach Florenz, insbesondere aus den dortigen Ausgrabungen, während anderes zunächst der Villa Medici auf dem Monte Pincio verblieb, die der Kardinal Alessandro im Jahre 1600 gekauft hatte. Auf den Großherzog Ferdinand II. vererbten ferner die manches Werk ersten Ranges enthaltenden Kunstschätze des Hauses della Rovere, welchem der Papst Julius II. und die jüngeren Herzöge von Urbino angehört hatten. Bei solchen ständigen Vermehrungen wurde der Raum in den Uffizien schon unter Ferdinand II. knapp, und man begann, eine Anzahl der besten Stücke in den Pittipalast zu übernehmen. Auf diese Weise ist die Galerie im Pitti entstanden. Da dies die Residenz der Großherzöge war, wurden im wirklichen Sinne nur „auserlesene" Werke hinübergebracht, so daß man mit Recht die Pittigalerie nicht den Uffizien allgemein, sondern dem Saale der Tribuna, der dort die kostbarsten Schätze vereinigt, an die Seite stellt. Ein sonstiger, systematischer Unterschied zwischen dem Gemäldebestand der Uffizien- und dem der Pittisammlung ist nicht vorhanden, außer daß der Geschmack der großherzoglichen Zeit die Werke der Frühzeit im allgemeinen verschmähte und in den Uffizien beließ. Man hat auch weiterhin die Neuerwerbungen ganz nach Belieben und Wertschätzung auf die beiden Galerien verteilt. Sehr vieles rührt von dem Kardinal Leopold, dem Bruder Ferdinands II., her. Unter anderem sind von ihm die Schätze des Hauses an Handzeich-

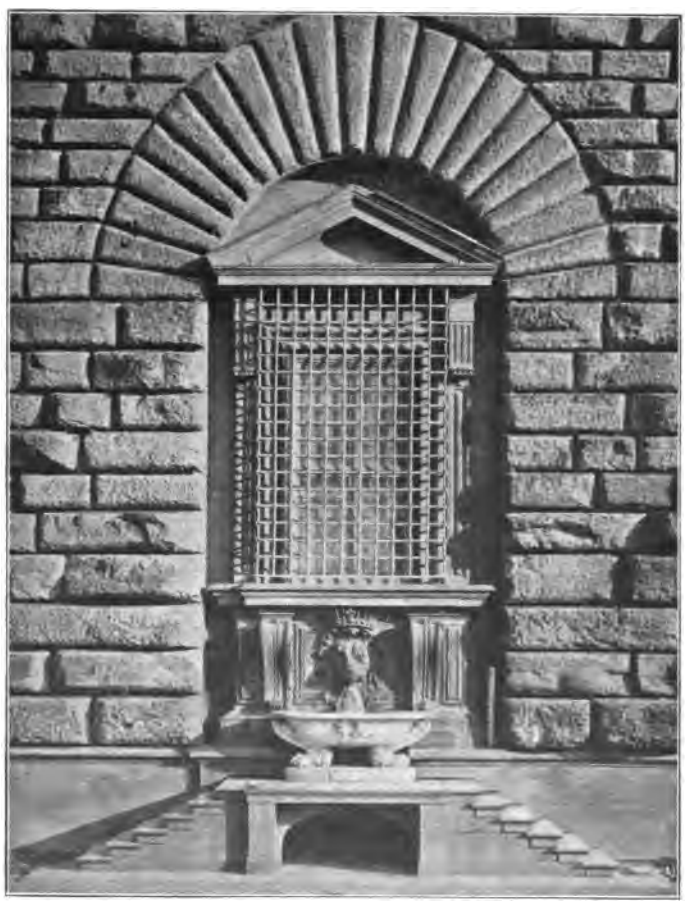


Abb. 149. Eines der Fenster im Pittipalast.

nungen beträchtlich vermehrt worden, dieser herrliche Besitz der Uffizien, auf den nicht genug hingewiesen werden kann. Denn dort können einzelne Meister, die sonst in Florenz so gut wie nicht vertreten sind — darunter einer der größten eigenen Söhne dieser Republik, Lionardo da Vinci —, desto reichlicher und intimer studiert werden. Ein Genuß, den man sich, nebenbei gesagt, durch die fast vollkommenen Facsimiles dieser Handzeichnungen, die man bei Alinari kauft, auch daheim zu erneuern vermag, während dem Gemälde gegenüber das photomechanische Bild leider ja immer ein armer Notbehelf bleibt.

Auf Ferdinand II. folgten noch Cosimo III., † 1723, unter dem eine erneute Centralisierung des noch außerhalb befindlichen großherzoglichen und mediceischen Kunstbesitzes in die Florentiner Sammlungen geschah, und Giovanni Gaston. Als mit diesem 1737 die regierende Linie des Hauses der Medici erlosch, war über die Zukunft des Landes bereits entschieden worden. Durch den Wiener Frieden von 1735, der den polnischen Erbfolgekrieg beendete und dem Stanislaus Leschtschynski Lothringen zusprach, welches nach dessen Tode an Frankreich fallen sollte, wurde der Herzog von Lothringen Franz Stefan, der Gemahl Maria Theresias, mit der Anwartschaft auf Toskana entschädigt. Durch diese völlig im Stil der Kabinettspolitik des XVIII. Jahrhunderts gehaltene Schiebung wurde somit Toskana eine österreichische Sekundogenitur, mit einer an Wechselfällen reichen, vor der großen Historie auch weiterhin belanglosen Geschichte. Dann aber hat das Nationalitätsstreben des XIX. Jahrhunderts dem habsburgisch-lothringischen Regiment in Florenz ein Ziel gesetzt, hat zum ersten Male wieder seit dem Quattrocento die Italiener sich selbst zurückgegeben und im März des Jahres 1860 durch die Vereinigung der toskanischen und anderer Herrschaften mit dem Hause Sardinien-Piemont, dem Vorkämpfer für die Einigung Italiens und seine Befreiung von Österreich und Bourbon, das Königreich Italien entstehen lassen, dessen Residenz für das zunächst folgende Jahrzehnt im Pittipalast der Arnostadt aufgerichtet wurde.

* * *

Abb. 150. Bronzino. Bianca Cappello. Uffizien. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Den Uffizien und dem Pittipalast als Galerien tritt die Florentiner Akademie der Künste zur Seite, die 1571 von Großherzog Cosimo I. als solche organisiert und 1892 mit ihren Beständen neu geordnet wurde. Indem letztere sich ihrem Zweck nach auf die Florentiner Kunst beschränken, wird deren Entwickelungsgang in einem reichhaltigen, relativ sehr vollständigen und höchst bemerkenswerten Abriß veranschaulicht. In vielen Fällen besitzt die Accademia (oder „Galleria antica e moderna" — das Moderne im oberen Stockwerk wirkt jedoch nach den edlen alten Kunstwerken mehrstenteils nicht angenehm) hervorragende Hauptwerke der älteren Meister, und einzelne von diesen, darunter Botticelli, würde man ohne die Accademia nur fragmentarisch kennen lernen.

* * *

Stofflich ist der Gemäldekreis der drei weltberühmten Galerien von Florenz zunächst durch das kirchliche Altarbild bestimmt. Denn indem die Fresken naturgemäß auch in den centralisierenden Sammlerperioden den Wänden verblieben, auf die sie gemalt

waren, konnten wesentlich nur Tafelbilder in die Galerien herübergebracht werden. Die quantitative Hauptbeschäftigung für die Tafelmalerei gab aber bis ins XVI. Jahrhundert der Bedarf für die Altäre der Kirchen, Kapellen und häuslichen Andachtsräume. Wenn diese Sachlage nicht immer von vornherein der Lust des modernen Touristen am Gegenständlichen entsprechen mag, wenn er unter dem Druck seines Pflichtgefühls und Reisehandbuchs die Säle der Sammlungen oftmals nicht viel anders als die ungezählten Kirchen durchquert, so beginnen sich Interesse und Genuß schon einzustellen, sobald man sich nur erst einige Rast und Liebe vor dem Einzelnen gönnt. Es wird, nachdem wir doch einmal auf diese diskreten Punkte gekommen sind, verständnisvoll mit entschuldigt werden, wenn wir für einen Teil der erstmaligen Italienfahrer noch bemerken, man solle sich keineswegs zwingen, das absolut Häßliche schön oder das Spießbürgerliche edel zu finden. Dagegen ist schon sehr viel gewonnen, wenn man sich ganz voraussetzungslos und ruhig klar macht, was man sieht. Also was der alte fleißige und sorgsame Meister gewollt, wie er es angefangen und herausgebracht hat — wozu man immerhin etliche Minuten braucht. Dann aber löst sich das scheinbare Einerlei dieser Bilder, und eine reiche Welt des Vergnügens, der Erhebung oder der Unterhaltung, dazu der kulturgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Entdeckungen erschließt sich ganz unmittelbar. Denn nur äußerlich ist der Stoffkreis der alten Gemälde so stabil und ebenso die Gruppierung und Bewegung der an der Handlung beteiligten Figuren eine immer wiederkehrende. Diese äußerliche Rücksicht freilich mußte sein; die Bilder kamen in die öffentlichen Andachtstätten, sie mußten der Bürgersfrau, ihren Kindern, dem Bauer, dem Eseltreiber ohne weiteres verständlich sein, man mußte an herkömmlichem Arrangement sogleich erkennen, auf welchen Vorgang der heiligen Geschichte sie sich bezogen, wer die beteiligten biblischen und Heiligengestalten seien, sie durften keine Rätsel zu lösen geben. Daher hat alles in diesen Szenen seinen bestimmten wiederkehrenden Platz, seine feststehenden Heiligen- und Märtyrerattribute; was der Künstler von Individuellem da hinein legen, man möchte sagen obendrein zugeben wollte, das hatte er mit Schonung jenes äußeren Kanons in der Beseelung oder Charakteristik zu geben. Und daß man derartiges von ihm forderte, daß man sich über den roheren mechanischen Kultuszweck erhob, daß auch das bescheidenste Gotteshaus nach einem individuellen Kunstwerk strebte, das eben ist das Besondere der Renaissance von früh an und ein Beweis der Wirkung, die sie bis in die breiten Schichten hinein ausgeübt hat, wenn sie auch in ihrem Besten immer aristokratisch bleiben mußte. Die Renaissance ist niemals allgemeinhin unreligiös oder gar antik-heidnisch gewesen, aber sie war nicht mehr ausschließlich nur fromm und devot. Sie war aufmerksam geworden auf das Menschliche, Belebte, Geistige, Schöne, sie hätte keine bloßen christlichen Götzenbilder mehr vertragen, wollte zur Vertiefung in die kirchlichen Gemälde und Kunstwerke auch durch menschliche und ästhetische Beziehungen eingeladen werden. Wenn nun weiter die Altarwerke überwiegend von der Gestalt der Maria beherrscht werden und Jesus wesentlich der Bambino der Madonna bleibt, so begründet sich dies kulturgeschichtlich durch den *Marienkult*, der seit dem hohen Mittelalter die Religiosität geradezu absorbierte: diese unirdische und übertragene Form des mittelalterlichen Frauendienstes, in die sich der Klerus mit einer oft phantastischen Verzückung warf und die fraglos auch die Andacht der Laien von einer neuen, lieblichen Seite her fesseln oder verstärken half.

Die Hauptform dieser Mariendarstellungen der Altäre ist das sogenannte *Gnadenbild*, wofür das beginnende Cinquecento auch den etwas ablenkenden Ausdruck Santa Conversazione hat, ganz entsprechend der großen Wertschätzung seitens der Renaissance für die Unterhaltung als Kunstwerk mit geistig verteilten Rollen. Den Mittelpunkt dieser Gemälde bildet jeweils die Madonna mit dem Kinde, inmitten von Heiligen, deren Auswahl durch den Namen, die Widmung der betreffenden Kirche oder Kapelle und durch die himmlischen Patrone der Stifter gegeben ist. Weiter mögen sich Engel hinzugesellen, sodann die donatori selbst, die Stifter des Bildes. Zwar knieen diese auch in Italien zuweilen ohne weitere Vermittelung und

sozusagen als Gäste der Handlung im Vordergrunde des Bildes. Aber niemals kommt es zu jenen in Deutschland vor und nach 1500 so beliebten Stifterbildern, wo zu beiden Seiten feierlich verteilt Vater und Mutter, er die Söhne, sie die Töchter hinter sich, in abgestuften Orgelpfeifenreihen knieen, alle mit mechanischer, identischer Gebärde, alle ganz gleich gekleidet, im steifsten Sonntagsstaat, der Vater im Harnisch und mit dem Gürtel seines ritterlichen Geburtsstandes, der ganze hölzerne Aufzug eine schreiende Störung, sobald man das betreffende Andachtsbild von der inhaltlichen Seite nimmt. Auch in Italien, und gerade dort von früh an und unter besonderer Vorliebe, sind die Donatoren und ihre Familie oder Verwandten mit ihren Zügen und Köpfen, ihrer Gestalt und Tracht in die Bilder hineingenommen worden, indessen so, daß sie in den Gegenstand verarbeitet und organisch in ihn hineingefügt wurden. Wir haben (S. 93, Abb. 94) schon von der berühmten Anbetung der Könige, wohl Botticellis glänzendsten Werke, zu sprechen gehabt, worin er auf diese Weise drei Generationen der Medici völlig zwanglos, in überaus geschickter und fein individualisierender Gruppierung um die Madonna und das Kind versammelt hat.

Diese Anbetungen sind nun schon eine Szene, während das eigentliche Gnadenbild ohne erzählenden Vorgang die Muttergottes mit dem Kinde um ihrer selbst willen nebst einem Hofstaat von Heiligen oder Engeln gibt. Zu dem Gnadenbilde reihen sich dann diejenigen Darstellungen, worin nur die Madonna mit dem Kinde vorhanden ist, allenfalls noch mit dem kleinen Johannes. Im allgemeinen ist der kulturgeschichtliche Gang der, daß die Fülle der beigegebenen Gestalten abnimmt bei fortschreitender Reife der Kunst, bei zunehmender Charakteristik und Verinnerlichung. Doch gilt dies Gesetz gerade für unseren Gegenstand nicht absolut, und z. B. Raffael hat nach und zwischen jenen wunderlieblichen, mit ihrem Kinde allein begnügten, mit ihm spielenden jungen Müttern seiner Florentiner Zeit wiederum die zwischen Heiligen repräsentierende Himmelskönigin gemalt. Wie sollte auch in derlei Zwang sein, zumal doch der Besteller und die

Abb. 151. Masaccio. Brustbild eines alten Mannes. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

ganz verschiedene Verwendung in Betracht kamen! Ähnlich bestimmten allzeit die äußeren Anlässe zum Bilde die mehr menschliche oder himmlische Auffassung der Maria, ihre Darstellung mit oder ohne Engel, als thronende, als gekrönte, schließlich als in den Himmel einschwebende Madonna. Und ferner, welche Wechsel der künstlerisch den Maler leitenden Auffassungen, Zeitströmungen, Geschmacksrichtungen, ja selbst Moden können wir an dem einen Beispiel der Madonnenmalerei im Quattrocento und beginnenden Cinquecento exemplifizieren!

Diese Exemplifikation aber vervielfacht sich, wenn wir noch zu den sonstigen Darstellungen der Maria außer dem Gnadenbilde greifen. Denn allmählich, ziemlich früh, zieht das Tafelbild auch die erzählenden Stoffe an sich, lösen sich diese aus dem Alleinbesitz der Freske an den großen Längswänden los und treten mit über in das Altarbild oder das sonstwie für sich aufgestellte einzelne Tafelbild. Besonders scheinen die privaten Besteller für Hauskapellen und Hausaltäre solcher größeren Freiheit und Mannigfaltigkeit Vorschub geleistet zu haben. Eine Folge ist wieder, daß die Tafelbilder der Freske in deren eigenstem Beruf Konkurrenz machen,

indem sie in Serien an den Wänden aufgehängt werden. — Wir begegnen der Madonna bei solchen erzählenden Szenen aus ihrer Lebensgeschichte: zunächst, womit es naturgemäß angeht, in den oftgemalten, gemütlich ins bürgerliche Hauswesen führenden Geburten Mariä, ferner im Beisammensein der Jungfrau mit ihrer Mutter Anna, sodann im Sposalizio, in ihrem Verspruch mit Joseph, der schon deswegen zu den beliebteren Thematen gehörte, weil er festliche Feierlichkeit und weltlich stattliches Geleite zu schildern Gelegenheit gab. Weiter gehört zu den häufigsten Darstellungen die Verkündigung mit der typischen Anordnung: Maria in geschlossenem Raum oder offener Halle, der Engel von links her ihr nahend. Nicht selten wird der Besuch Marias bei Elisabeth, die Visitazione oder „Heimsuchung" erzählt, und überaus viel geschildert werden sodann, in und nach der Nacht von Bethlehem, die Anbetungen des Kindes. Zunächst die Anbetung durch Maria, was den Anlaß zu den reizendsten Szenen gibt, wie die junge Mutter vor ihrem Glück niedersinkt, während in anderen Fällen die Verehrung der Göttlichkeit des Kindes deutlicher festgehalten wird; in den physiologisch feinsten dieser letzteren Bilder will auch dann die Madonna nicht gänzlich dem still-jubelnden Wissen, daß dies ihr Kind ist, ihr schönes Menschenkind, entsagen. Ferner die Anbetungen durch die Hirten, und, im Gegensatze zu diesen ihrem Wesen nach idyllischen Szenen mit den einfachen Leuten: die Entfaltung von Prunk und Repräsentation nebst allen Wundern von Indien und Morgenland in den Anbetungen der drei Könige, die überdies bequeme Gelegenheit zu großen vornehmen Familien-Gruppenbildern gaben. — Die Beschneidung des Jesusknaben als ein dem christlich-italienischen Leben fremder, um nicht zu sagen unsympathischer Vorgang läuft wohl bei zusammenhängenden Bilderserien mit durch, wird aber zunehmend abgelöst und ersetzt durch die Darstellung im Tempel, wobei dann in der Figur des Simeon oftmals ganz prachtvolle Greisengestalten gemalt worden sind. Die Flucht nach Ägypten findet erst im XVI. Jahrhundert günstigen Boden in der vermehrten Neigung zur Landschaft und zum Genre, für deren Ausbildung und Selbständigmachung sie geradezu die Vermittelung geworden ist. Die Beweinung Christi durch Maria (Pietà), Marias Tod, die Himmelfahrt, die Krönung und andere Glorifikationen der Himmelskönigin schließen den stofflichen Kreis der Darstellungen, die der Madonna gewidmet sind, ab.

Neben ihr und neben sich selbst als Kind tritt Christus als Lehrer und Heiland bemerkenswert in den Hintergrund. Erst das Verlangen des Cinquecento nach Stofferweiterung zieht ihn erheblicher heran. Ziemlich früh dagegen ist Jesu Taufe durch Johannes ein gern gemalter Vorgang gewesen, weil er Gelegenheit zur Darstellung des Nackten, zur Verwertung der anatomischen und Aktstudien gab; darum sind auch häufig die Ufer des Jordan mit anderweitigen männlichen und weiblichen Gestalten im Taufkostüm belebt, welche warten, daß an sie die Reihe komme. Von den Wundern und Gleichnissen des Heilands treffen wir auf Einzelgemälden des Quattrocento sehr wenig; erst, wie gesagt, die Hochrenaissance zieht sie mehr heran und nimmt ferner die Hochzeit zu Kana oder die Einladung Christi zu diesem oder jenem Bekannten zum Deckmantel für die malerische Entfaltung glanzvoller zeitgenössischer Gastmähler und Feste. Auch um die Maria aus Magdala kümmert sich das in seiner Kunst wenig sinnliche oder auf körperliche Reize bedachte Quattrocento nur selten, und wenn es es thut, nimmt es die Büßerin ernst, gibt sie verhärmt und aller Reize, aller Gefallsucht ledig. Erst dem Cinquecento und Seicento dient Magdalena dazu, unter bequemer biblischer Aufschrift die blühenden Glieder einer durchaus nicht kasteiten Sünderin mit oder ohne larmoyante Maske zur Schau zu stellen. Die Passion Christi, die die letzten Ereignisse von Jerusalem und Stationen seines Leidens erzählt, gehört eher in die zusammenhängenden Fresken- oder Tafelbilderreihen. Aber auch so ist sie im Verhältnis nicht gleich häufig dargestellt worden, wie von der gleichzeitigen Kölnischen und den übrigen deutschen Malerschulen; die italienische Malerei gegen und um 1500 zieht durchaus die freundlicheren und sozusagen vornehmeren Anlässe aus dem Leben des Heilands vor.

Daß das Abendmahl selten auf Einzeltafeln erscheint, hat einen wesentlichen Grund schon in der hierfür notwendigen, nicht wohl zu unterbrechenden langen Rechteckform, die es um so mehr zur Freske prädestiniert. Im allgemeinen schließt Christi Auferstehung, noch nicht die Himmelfahrt, die Bilder aus seinem Leben.

Der gleichen Abneigung gegen die Leidensszenen entspringt es, wenn bei den Märtyrerheiligen ihre Erlebnisse durchweg diskret und nur andeutend behandelt werden. Sebastian freilich macht eine Ausnahme, der wehrlos angefesselte, von Pfeilen durchbohrte Jüngling, welcher damit eine von selbst gegebene Aufstellung des Modells und eine hocherwünschte, vielbenutzte Gelegenheit zur Wiedergabe nackter jugendlicher Männlichkeit bot. Erst das spätere XVI. Jahrhundert, welches in seiner künstlerischen Verflachung immer mehr sowohl nach neuen Effekten und Stoffen, wie nach starken Mitteln jeder Art suchte, durch die es auf Kosten des besseren Geschmacks fesseln könnte, hat sich ausgiebig mit dem Rösten, Ölsieden, Rädern und jeglichem Verstümmeln befaßt, wofür es in der Märtyrergeschichte so reiches Material fand. Ebenso beginnt das szenenreiche Alte Testament, mit Noah, mit der Opferung des Isaak, mit Hagar, Lots Töchtern, Susanna, Bathseba für die erzählende Darstellung eine viel größere Rolle als früher zu spielen.

Abb. 152. Piero di Cosimo. Simonetta Vespucci.
Sammlung im Schlosse Chantilly.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Soviel von den gegenständlichen Vorwürfen dieser mehr oder minder religiösen Malerei. Nun aber, bei den relativ gleichförmigen und wenigen Thematen des Quattrocento, welche Fülle der Einfälle, der Auffassungen, der Nüancen im einzelnen! Allein in der Verkündigung, welche Skala der Übergänge von dem tödlich erschrockenen ehrbaren Mädchen bis zu der vor allen Dingen „erzogenen" Spießbürgertochter, die den verkündenden Engel mit derselben Miene abfertigt, womit sie die Einladung einer Freundin zur nachmittäglichen Plauderstunde annehmen würde. Bis dann der Aufstieg zur Hochrenaissance auch hierin sich über den alltäglichen Realismus der älteren Periode erhoben und, schon seit Botticelli, die hoheitsvollere Auffassung einer erkorenen Jungfrau gefunden hat, die in Scham und Demut und dennoch nicht ohne die rasch durchflutende Empfindung ihrer unendlichen Erhöhung sich neigt, und deren Bewegung anstatt ihres Mundes es spricht: Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe, wie du gesagt hast.

Welche äußerlichen Zeit- und Kulturstudien wiederum können wir an jenen Gestalten des Quattrocento machen! Seine Madonna ist in allen Fällen ganz wirklich die damalige Florentinerin, gleichviel ob

es galt, durch die Verwendung ihrer Züge der Gattin des Bestellers zu huldigen, oder ob der Maler sich das Original in diesem oder jenem Vicolo selber aussuchte. Welche Kartoffelnasen angeblicher Madonnen, welche von der Natur verzeichneten Gesichter vermag dieser biedere Realismus der Nachwelt mitzuteilen! Welchen Zeitgeschmäcken, welchen Frisuren begegnen wir bis zu jener Mode, die man schrecklich finden würde, wenn der Mode die Kritik überhaupt etwas anhaben könnte: durch glattes Zurücklegen, ja durch Ausrupfen der vorderen Haare eine möglichst frei sich bis auf den Scheitel hinaufrundende Stirn zu schaffen. Wie spreizt sich das Patriziat, wo es mitwirkende Personen der Handlung stellt, wie fahrig und bäuerlich im andern Extrem sind die Diener und Dienerinnen! So noch bis zu Ghirlandajo hin. Und vollends, was machen sich die Kinder aus den heiligen Vorgängen, die den Inhalt des Bildes bilden sollen! Voran das Jesuskind selber. Das Mittelalter einst hatte nur an den Salvator mundi gedacht und auch in dem Kinde einen ernsten Heiland gegeben. So faßt später höchstens Fra Angelico das Christuskind auf. Nunmehr war aus ihm durchweg der bambino geworden, an dessen draller Nacktheit und derber Gedeihlichkeit, an dessen Natürlichkeit und Mutwillen — bis zum gelegentlichen Sichräkeln hin — man sich erfreut; das Jesuskind wird zu einer mehr oder minder idealen Verkörperung des vorhandenen oder von den jungen Generationen weiter erhofften Kindernachwuchses im Hause des Bestellers. Und vollends treiben die Engel ihre Scherze und Spielereien mit den Leuchtern oder sonstigen Gegenständen, die ihnen zum Halten gegeben worden sind, blicken mit Schalksmiene aus dem Bilde heraus nach dem ehrsam wandelnden Kunstfreund oder finden anderweitige Manier, ihre souveräne Unaufmerksamkeit für den heiligen Vorgang merken zu lassen, zu dem sie wie aus der Schule abkommandiert erscheinen. Denn im Quattrocento stehen die Engel durchweg im Schulkinderalter und sind bekleidet, bis etwa seit 1500 die Freude am putto sich nicht mehr am Jesuskinde allein Genüge thun will und nun nicht bloß Johannes, sondern auch die Engelfiguranten der Bilder im Lebensalter zu köstlichen bambini herabgesetzt werden.

Abb. 153. Lionardo da Vinci. Isabella d'Este. Bildniszeichnung. Louvre.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Aber noch vieles andere ändert sich mit der Wende des Jahrhunderts oder schon mit den letzten Jahrzehnten seines Ausgangs. Das Wesentliche ist: die Empfindungen für Würde im Verkehr, für Schönheit der Gebärde, Schönheit der Erscheinung sind nunmehr vorhanden und maßgeblich, sind aus der Bildung der oberen geistigen Schichten her Gemeingut geworden. Der bloße Wirklichkeitssinn des älteren Quattrocento genügt weder dem

Lionardo da Vinci. Idealkopf, unter Benutzung der Studie für das Bildnis der Isabella d'Este (Abb. 153) gezeichnet. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Leben mehr, noch der Kunst. Aus dem an sich so lebhaften und erregten Volke heraus ist derjenige Maßstab guter Haltung und eines vollendeten Auftretens gefunden und errungen, der bis heute gilt. Und der vorher nur spärlich in Betracht kommende Begriff einer idealen Schönheit regiert die Ästhetik vom Menschen. Man macht sich los aus der Zufälligkeit, abstrahiert aus ihr, formuliert litterarisch und künstlerisch die vollkommen schöne Erscheinung. Und der erwachte Schönheitssinn sucht an diesen geläuterten Gestalten und Gesichtern fortan die eigenen zu erziehen. Jahrhundertelang hat Raffael, der Vollender, durch den Schönheitskanon, den er im Verein mit den besten künstlerischen Zeitgenossen gegeben, nicht nur die Beurteilung der persönlichen Erscheinung bestimmt, sondern fraglos auch eingewirkt auf die anthropologische Annäherung der durch Generationen feiner Gebildeten an diese Ideale. Zugleich mit dem erwachten Schönheitssinn für Erscheinung und Geste kommt in die Kunstwerke des endigenden Quattrocento ein vermehrter und verallgemeinerter Sinn für ernstes und würdiges Benehmen bei den feierlichen Handlungen und Darstellungen. Jesus und die Engel produzieren sich nicht mehr, sind ganz bei dem Vorgang. Dieser selbst wird als Inhalt und Zweck der Darstellung wichtiger genommen und verinnerlicht. Man entbehrt daher lieber die überflüssigen Personen, worin sich einst die Fabulierlust und Erzählerfreude eines Gentile da Fabriano oder Benozzo Gozzoli ausgelebt; die übrig bleibenden Gestalten stehen in wirklicher Beziehung zur Handlung und werden geistig oder seelisch vertieft. Maria verliert das Zufällige, Bürgerliche, wird zurückhaltend und exklusiv, sei es auch nur im weltlich-aristokratischen Sinne; als Himmelskönigin thront sie mit sieghafter Hoheit, und selbst, wo sie mit ihrem Kinde allein und ungestört ist, begrenzt sich dieses liebliche Menschentum in ihrem Verhältnis zu dem Knaben; in all ihrem unbefangenen Glück

Abb. 154. Die Tribuna der Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

umweht sie ein Hauch des Entferntseins aus dieser Welt. Das Quattrocento hatte seine Erzählerstoffe gern mit einer außerordentlichen Umständlichkeit der Kostüme und Prunkzuthaten, mit ganzen Stadtbildern im Hintergrunde und komplizierten Landschaften geschmückt und staffiert; die klassische Renaissance reduziert alles. Aber ihre Gestalten sagen uns weit mehr, als wovon die guten älteren Künstler überhaupt zu sprechen gewußt hätten. —

Abb. 155. Fra Angelico. Musizierender Engel. Uffizien. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Die zweite, jüngere Hauptbethätigung nach dem Andachtsbilde ist für die Tafelmalerei das Porträt. Und wenn Florenz die Gelegenheit, den Menschen in seinem Bildnis zu studieren, in einem Maße bietet, wie keine andere Kunststadt und keine anderen Museen, so hängt das wiederum mit dem Wesen der Renaissance überhaupt zusammen.

Das Mittelalter, wenigstens das eigentliche vom IX. bis ins XIII. Jahrhundert, hatte sich korrektermaßen kein Bildnis gemacht. Die Miniaturenbildnisse in den Handschriften, die Kaiserporträts auf Münzen und Siegeln denken gar nicht daran, Aehnlichkeit geben zu sollen. Es genügt vollständig, eine beliebige menschenähnliche Gestalt durch die ordnungsmäßigen Attribute in dem oder jenem Stande und Range zu kennzeichnen. Erst die Kreuzzüge bringen auch hierin den Umschwung durch ihre Wiedererweckung der Laien zu Persönlichkeit und Individualität. Im unteritalischen Reiche des geistvollen, weit vorausgeschrittenen, ja modernen Staufers Friedrich II. entstehen nach langer Zeit die ersten Bildnisse wieder, Statuen des Kaisers und Prägungen auf Goldmünzen, die seinen feinen Kopf in zierlicher Arbeit zeigen. Nun geht es schnell. Aus der zweiten Hälfte des gleichen XIII. Jahrhunderts besitzen wir eine Anzahl porträtgetreuer liegender Grabstatuen der Päpste. Um 1300 ist eine wahre Porträtierlust vorhanden. Und sie wird nun immer weiter legitimiert und gesteigert durch den oben S. 39 besprochenen Kultus der Persönlichkeit, der Auszeichnung und des Ruhmes, durch die Lieblingsbeschäftigung mit den Viri illustres. Wie ferner die neu entdeckte Individualität sich selber zum litterarischen Studium macht — mit welcher mikroskopischen Sorgfalt thut es bereits Dante in der Vita nuova! — so bringt bald der Künstler in seinen Schöpfungen ein Selbstbildnis an. Gerade diese nach dem Spiegel gemalten Selbstporträts haben dazu geholfen, auch die übrigen Bildnisse aus der durchgängigen Profilstellung zu befreien, bei welcher primitive und beginnende Porträtkunst gerne verharrt und die von den Münzen und Liegestatuen her das Traditionelle war.

Zwei Motive wirken zusammen, die Gemälde — obschon zunächst lediglich die Darstellungen biblischer und kirchlicher Stoffe — mit Bildnissen zu füllen. Erstlich die Absicht oder Aufgabe, die Donatoren, die Stifter des Bildes und die Ihrigen künstlerisch zu verewigen, der Wunsch des Malers, auch anderweitig Gönner und gute Freunde in dieser Weise auszuzeichnen. Zweitens der Umstand, daß man im Quattrocento überhaupt nicht mehr ohne Modell malt und sich in diesem Jahrhundert ganz von seinen lebenden Vorbildern abhängig macht. Dagegen löst sich aus der anonymen Hineinarbeitung und Verwertung lebender Köpfe und Gestalten relativ spät und langsam das Einzelporträt als selbständiges Gemälde los. Masaccios alter

Mann in den Uffizien (Abb. 151), in seiner Realistik mit großartiger Einfachheit und Sicherheit gemacht, steht, ob wir ihn nun als Bildnis oder als ausgeführte Studie auffassen, noch ziemlich für sich da. Überhaupt hält sich vom gemalten Porträt als Selbstzweck gerade die vornehmere Bildung und Anschauung ersichtlich noch zurück. Die Medici sind früh in Büsten, auf Denkmünzen und Kameen dargestellt, sind nach ihrem Auftrag oder Gutheißen in erzählende Bilder hineinporträtiert worden; aber zu der Neuerung des Einzelporträts lassen sie sich bis über den Magnifico hinaus nicht herbei. Mit dem ermordeten Giuliano, der ersichtlich nicht nach dem Leben, sondern etwa nach einer Totenmaske gemalt ist (Abb. 83), mochte nahe liegen, eine Ausnahme zu machen. Auch mit den Frauen des Hauses ist es nicht anders. Wir haben, indem der ursprünglichen Ausgabe dieses Buches zu S. 64/65 und zu S. 70/71 die angebliche Lucrezia und Simonetta beigegeben wurden, im Text der Unterschrift Stellung nehmen können und so vermieden, durch Schweigen oder ungenügende Verdeutlichung scheinbar der herkömmlichen Benennung dieser Bilder zuzustimmen. Als positiven Nachtrag können wir nunmehr (Abb. 152) das Bild der wirklichen Simonetta hinzufügen. — Erst im XVI. Jahrhundert haben die jüngeren Medici Bronzinos Reihe von Einzelporträts der älteren herstellen lassen, nachträglich, jedoch nach dem zur Verfügung stehenden guten Quellenmaterial. Damals war, wesentlich mit durch den raschen Vorgang Venedigs, die Bildnismalerei längst ein wichtiger Kunstzweig geworden. Auch Lionardo hatte überaus anregend und ermunternd gewirkt. Er ist derjenige, welcher die Charakteristik aus dem realistisch Momentanen und den Äußerlichkeiten in das Wesen, das Innere der geistig erfaßten Persönlichkeit verlegt und dadurch das Porträt in eine höhere, feinere Kunstgattung erhebt. Er vertieft die reale Ähnlichkeit, verwischt sie nicht. Zwar hat der unermüdliche Experimentator auch an seinen Porträtzeichnungen wieder studiert, was wohl aus der Persönlichkeit geworden wäre, wenn

Abb. 156. Gentile da Fabriano. Anbetung der Könige. Accademia.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

die Natur noch ein wenig konsequenter verfahren wäre. Die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien bietet dafür, wenn sich meine Deutung nicht irrt, ein interessantes Beispiel. Ihm hatte die berühmte Isabella d'Este zu einer Porträtzeichnung (sie ist im Louvre) gesessen, nach der er ihr leider verlorenes Bildnis malte. Dann entwarf er auf Grund jener originalen Zeichnung dieselbe Frau mit leichter Stilisierung des Bildnisses noch einmal — und diese zweite mit Rötel gemachte Studie ist in den Uffizien —, schuf daraus mit ganz leise nachhelfender und vervollkommnender Hand einen in seiner Plastik und seinem schwellenden Leben wundervollen Kopf. Aber so geringfügig diese Verschiebung ins Ideal ist, ein Porträt ist das nicht mehr. (Vgl. Abb. 153 u. Einschaltblatt S. 136/137.) Und als Isabella den Lionardo später, unter einem ebenso rücksichtsvollen wie wenig glaubhaften Vorwande, brieflich um die zweite Zeichnung bat, die er von ihr gemacht haben solle, hat er vermieden, den Wunsch der Fürstin zu erfüllen. Bei unserer Hypothese über das Wesen der zweiten Zeichnung wäre diese Ablehnung ohne weiteres aus dem Künstlergewissen des Meisters verständlich, der nicht Gefahr laufen wollte, seine Ehrlichkeit als Bildniszeichner durch eine immerhin mögliche falsche Auffassung oder Verwendung der Studie in Frage gestellt zu sehen.

In Lionardos Schule, als der von ihm Lernende, steht Raffael mit seinen Porträts, wovon noch zu reden sein wird. Er hat ohne Rückhalt und gerne die Bildnisse besonders ausgezeichneter oder ihm nahestehender Persönlichkeiten gemalt, während Michelangelos stolze Strenge das Porträt als solches zu verschmähen fortfuhr. Von Venedig her aber war es Michelangelos ungefährer Altersgenosse Tiziano Vecelli, der mit Europa umspannendem Ruhme der Bildnismaler aller fürstlichen und geistigen Vornehmheit ward, deren Gesichtszüge „zur guten Stunde" zu erfassen die Grundlage dieser alles überflügelnden Beliebtheit war. Niemand in Italien von einiger Auszeichnung war, der nicht zu erschwingen oder erlangen trachtete, sein Porträt von Tizian zu besitzen.

Der Kultus der Viri illustres hat nun auch zur Anlage ganzer Sammlungen von Porträts geführt und großen Eifer auf dieses Gebiet gelenkt. Viel bewundert wurde die Galerie von Bildnissen, worin der Arzt, Historiker und Biograph Paul Giovio († 1552) in seinem Museo am Comersee berühmte Namen aus aller Welt vereinigt hatte. Auch die Medici haben früh mit dieser Absicht gesammelt, und als Giovio, der seine Bildnisse z. T. durch den Holzschnitt hat vervielfältigen lassen, gestorben war, sandte Großherzog Cosimo I. den Maler Christofani Papi genannt dell'Altissimo nach Como, um eine Auswahl der wichtigsten zu kopieren. Giovios Sammlung selbst ist um 1600 verstreut worden und sein Museo verschollen. Jene Kopien sind übergegangen in die vielen hundert Bildnisse von Päpsten, Kardinälen, Fürstlichkeiten und Celebritäten, die aus dem Besitze der Medici gegenwärtig, soweit künstlerische Qualitäten ihnen nicht einen hervorragenderen Platz gesichert haben, größtenteils in dem gedeckten langen Verbindungsgange zwischen den Uffizien (resp. dem Palazzo vecchio) und dem Pittipalast aufgehängt sind, welchen Gang ebenfalls schon Cosimo I. 1564 durch Vasari über den Ponte vecchio hinweg hat herstellen lassen. Daneben besitzen die Uffizien die weltberühmte, bis auf die Gegenwart fortgesetzte Sondersammlung von Selbstbildnissen bedeutender Maler. Ihr Begründer war der Kardinal Leopold dei Medici, welcher systematisch zu Rom und anderweitig in dieser Richtung zu fahnden und sammeln begann. Es mindert den hohen Authentizitätswert nicht, der dieser Sammlung im ganzen beikommt, wenn wir hinzufügen, daß einige der älteren Stücke und gerade Porträts von Größten im Reiche der Kunst, die lange vor Leopold, der 1675 starb, gelebt hatten, nicht von deren eigener Hand herrühren und daß in anderen Fällen die Zuweisung überhaupt zweifelhaft ist.

Das Cinquecento fand neue Formen, um Gruppenporträts und Familienbildern eine zwanglose Anordnung zu geben. Hatten dazu früher die Anbetungen der Könige und andere religiöse Bilder gedient, so wählte man jetzt auch weltliche Gegenwartszenen. Insbesondere sind von Venedig aus die musikalischen Unterhaltungen und intimen Konzerte mit Vorliebe zu

Abb. 157. Verrocchio. Taufe Chriſti. Accademia.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Trägern ſolcher Mehrzahlbildniſſe gemacht worden.

Unter dem Einfluß des Lorenzo Magnifico und ſeines litterariſchen Kreiſes hatte ſich inzwiſchen das Stoffgebiet der Tafelmalerei in bedeutſam neuer und freier Richtung erweitert. Man ſchilderte, während man bisher einen religiöſen Ausgang oder Vorwand nehmen zu müſſen geglaubt hatte, nunmehr auch Stoffe der Dichtung und der Mythologie. Die neulateiniſchen Dichtungen der Humaniſten, die antike Götterſage und Litteratur, die italieniſche Poeſie ſeit Dante treten neben die Bibel. Botticelli thut dieſen großen Schritt in unerſchloſſene Gebiete der Kunſt hinein mit ſeiner Geburt der Venus, ſeinem Frühlingsbild, ſeiner Verleumdung nach Lucian, ſeinen Zeichnungen zu Dante, und in der Pallas mit dem Kentauren zieht er die antikiſie-

Abb. 158. Fra Filippo. Madonna. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

rende Allegorie heran. Er ist auch derjenige, der diese Schöpfungen einer neuen Art sogleich in den Zauber einer zarten Poesie und stimmungsvollen Naturromantik zu tauchen weiß, während ein Piero di Cosimo bei ähnlichen Versuchen nur doppelt augenfällig, um nicht zu sagen als unabsichtlicher Humorist, in der Alltagsrealistik der Schule, aus der er hervorgegangen, stecken bleibt. Venedig wiederum, seit etwa 1500 in endlich hergestellter Wechselwirkung mit der Kunst des übrigen Italien stehend, trägt zu diesen Stoffen weiteres Weltliches und sehr Weltliches hinzu. Namentlich mit der rückhaltlosen Schilderung des Weibes um ihrer selbst willen, sowohl des vorwandlos enthüllten Körpers, wie der Schönheit in Verbindung mit dem prächtigen und vornehmen Kostüm. Und ferner, wie wir schon angedeutet haben, mit den großen, rauschenden Festlichkeiten und prunkend geschmackvollen Tafeln der Reichen, worin Veronese einen Ruhm gewann, der dem des älteren Tizian auf anderem Gebiete nahe kam und der, je leichter solche Schilderungen verstanden und mit einer Art sozialen Neugier bewundert werden, auch durch die folgenden Jahrhunderte zu keiner Zeit gemindert worden ist.

* * *

Vor einiger Zeit hatte man in Florenz den Plan eines großartigen modernen Palazzo ins Auge gefaßt, welcher sämtliche staatlichen Kunstschätze der Arnostadt vereinigen und nach Zeit und Schulen einheitlich ordnen würde. Aber die bekannten Finanzverhältnisse des italischen Staates — bei außerdem sehr schwieriger Lage der Stadt selbst, die sich in der kurzen Residenzepoche mit Riesenausgaben und Schulden belastet hat — haben vorläufig ein Veto eingelegt, und so behilft man sich weiter mit der alten Verteilung auf verschiedene Gebäude und mit gelegentlichen kleinen Hinzunahmen. Wenn nun im folgenden der Versuch einer Führung durch die Schätze des mediceischen Hauses, durch die Museen von Florenz gemacht wird, so verbietet sich eine strikte Auseinanderteilung des hier zu Sagenden in die Rubriken Uffizien, Pitti und Accademia von selbst, durch den nicht vorhandenen prinzipiellen Unterschied der beiden ersten Galerien und die enge inhaltliche Beziehung, worin die Accademia namentlich zu den Uffizien steht. Eine derartige Sonderung würde lediglich unpraktisch sein, Zusammengehöriges zerreißen und zahllose Wiederholungen nötig machen. Den Bädeker oder Meyer in den Museen zu ersetzen, kann die Aufgabe dieses Buches

keineswegs sein. Es möchte vielmehr mit diesen vortrefflichen Reisehandbüchern zusammenwirken, möchte aber nicht zum wenigsten schon *vor* der Reise als Einführung dienen und später zum Festhalten der Erinnerungen helfen. Eben die zufällige Auseinanderverteilung zusammengehöriger Gemälde, der das Reisehandbuch folgen muß, möchten wir hier aufheben und den Entwickelungsgang der Renaissancekunst, wie er sich in den Florentiner Museen darstellt, in einheitlicher Übersicht geben; der Aufstellungsort wird doch stets im einzelnen angemerkt werden.

Von den *antiken Skulpturen* in den Uffizien, um über diese nur Weniges zu sagen, sind die berühmtesten zu Rom erworben worden, seitens der großherzoglichen Medici und der zugehörigen Kardinäle. Der Ehrensaal der Uffizien, die achteckige Tribuna, vereinigt eine Anzahl von ihnen, durchweg Kunstwerke hellenistischen Ursprungs. Hier stehen der die *Fußklapper tretende Satyr*, den man sich von trunkenem Dionysosgelichter und Mänaden umstürmt vorzustellen hat; ferner die *Ringer*, bei denen in den elegant dargestellten Sportvorgang erst dadurch etwas Brutales hineinkommt, daß die falsch ergänzte Hand der oberen Gestalt schlagen will, anstatt den Gegner zu überwachen und ihn vollends zu werfen; der Messer *schleifende* skythische *Sklave*, welchen Apollo beauftragt hat, den Marsyas zu schinden; und dann, in Tivoli gefunden, 1580 von dem Kardinal, späteren Großherzog Ferdinand gekauft und nachmals mit den beiden letztgenannten Skulpturen zugleich aus der Villa Medici nach Florenz gebracht, die *mediceische Venus*: einstmals eine der meistbewunderten Antiken, bis ungefähr mit der großen Revolution sich der Geschmack aus dem Preziösen- und Tändelstil, aus dem Mätressen- und Courtisanenmilieu losriß und alle Welt in der überschwenglich vergötterten „Mediceerin" die allzu aufdringlich Verschämte erkannte, um fortan den Ruhmeskranz hoheitsvolleren Aphroditen zu reichen. Sodann enthalten die Uffizien in besonderem Saal die Gruppe der *Niobiden*, dieses großartige, dem Skopas zugeschriebene Werk attischer Kunst, dessen Inhalt das Strafgericht bildet, welches die Kinder der Leda, Apollo und Artemis, an Niobe vornehmen, die sich gegen Leda ihrer vierzehn Kinder gerühmt hat: das bei aller Furchtbarkeit doch wiederum diskret und vermeidend behandelte erschütternde Drama unaufhaltsamen, hilflos unabwendbaren Untergehens. Von den übrigen antiken Marmorwerken seien nur noch im ersten Korridor der prachtvolle nackte Mannes-

Abb. 159. Lorenzo di Credi. *Anbetende Madonna*. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

körper eines Athleten, der dem Polyklet'schen Schönheitskanon nahe steht, mit der Chlamys über dem linken Unterarm (der rechte ist ergänzt), hervorgehoben, sowie im Kabinett des Hermaphroditen der sog. sterbende Alexander, ein Gigantenkopf der pergamenischen Schule, der mit dem großen Eroberer jedoch nichts zu thun hat.

Wenden wir uns nach dieser kurzen Abschweifung wieder zu der Malerei der Renaissance, so steht an deren Schwelle, oder, wenn man sie erst mit Masaccio eigentlich beginnen will, an der äußeren Pforte, die zu ihr hinleitet, Giotto (1276 bis 1337). Er überwand das Mittelalter und dessen Verschiebung aller Werte ins Unsinnliche und Transzendentale, die das bewegte Leben schon überwunden hatte, nunmehr auch für die Kunst, indem er als erster mit Absicht und Können an die Stelle einer rein spirituellen Malerei wieder irdische Wirklichkeit zu setzen, Frömmigkeit, Andacht und eine gewisse sinnige Anmut durch das konkrete Leben und gerade durch dieses zu verkörpern begann. Giottos Gestalten und ihre Umgebung — man vergleiche nur mit dem, was vorher war: sie sind doch gesehen, aus dem unmittelbaren Leben in die Kunst hinübergezogen. Und wir leben uns ganz in sie ein, um dann immer wieder zu staunen, welche Summe von Fortschritten hier mit einem Male erreicht worden ist. In der That so viele, daß, durch sie angeregt, allerorten die Schüler, die nacheifernden Talente hervorsproßten und das ganze Jahrhundert des Trecento damit zu thun hatte, nur erst einmal diese Wirkungen Giottos festzuhalten, zu erwerben, ihnen nachzustreben, um sie wieder zu erreichen. Wird man Giotto in Florenz am vorteilhaftesten kennen lernen in den Fresken zweier Kapellen (Peruzzi und Bardi) der Kirche Santa Croce, die seinen Höhepunkt, seine abgeklärteste Reife bezeichnen, so birgt doch die Accademia zahlreiche wichtige Tafelbilder des

Abb. 160. Dom. Ghirlandajo. Das Abendmahl.
Fresko im Refektorium des ehemaligen Minoritenklosters bei der Kirche Ognissanti. Gemalt 1480.

Abb. 161. Botticelli. Magnifikat. Uffizien. (Aufnahme von Anderson, Rom.)

emsigen Meisters, aus denen in erster Linie auf die ursprünglich für Ognissanti in Florenz gemalte thronende Madonna mit dem Kinde und Engeln aufmerksam gemacht sei. Dann ist es, nach einer gewissen Wiederverflachung der Giottoschen Enkelschüler ins Konventionelle, Masaccio, über den wir schon S. 43 und 139 gesprochen haben, welcher der abermalige große Pfadfinder wird und das Quattrocento bis über dessen Mitte hinaus auf das herbe Trachten nach der absoluten und rücksichtslosen Wirklichkeit, bei großer und kühner Gesamtauffassung, stimmt. Wie Leopold Ranke im Jahre 1824 seine große Befreiungsthat für die Geschichte vollbrachte, indem er ganz einfach erklärte, nur sagen zu wollen, wie es eigentlich gewesen sei, genau so durchaus nicht selbstverständlich und genau so programmatisch war es, daß Masaccio nach einem von Vasari aufbewahrten Wort in der Aufgabe der Malerei die Nachbildung der Dinge erblickte (und schon errang), „so wie sie eigentlich seien". Das dogmaticistische Mittelalter ist endgültig überwunden, die vom Menschen und von der Welt ausgehende Renaissance tritt uns fertig und gerüstet, und zwar zunächst in der radikalen Form des bewußten umgekehrten Extrems, der Ablehnung jeglicher Vergeistigung entgegen. „Die allgemeine Wahrheit der Schilderung" (in der Schule Giottos) „verwandelte sich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — bessere Kenntnis des Nackten, Erforschung der perspektivischen Gesetze, Prüfung der Farbenwirkungen — gestützt wird" (Anton Sprin-

ger). Der Raum vertieft sich, die Komposition wird sorgfältig durchdacht, und wie hierin die gesetzesstrenge Architektur, so wird in der Modellierung und Bekleidung der Figuren die Skulptur zur Lehrmeisterin.

Unter den Lernern von diesen neuen Ergebnissen und Mitteln steht für sich der grundtüchtige Fra Angelico (S. 43), er, der im übrigen in die entsagende Art jenes Realismus nicht zu folgen vermag und still seine unirdischen Künstlerträume weiter gestaltet, in die sich ihm keine Unschönheit, keine Alltäglichkeit und, womit er um diese Zeit recht allein steht, kein verstecktes, um seinetwillen gemaltes Porträt mengen darf. Zeigt ihn die lange zusammenhängende Bilderreihe aus der Lebensgeschichte Jesu in der Accademia als einen Erzähler ersten Ranges, so werden wir ebendort besonders seine Kreuzabnahme und sein jüngstes Gericht würdigen. Die Uffizien enthalten der Anzahl nach sehr viel weniger von ihm, darunter jedoch ein edel aufgefaßtes Sposalizio, eine berühmte Krönung der Madonna und, als sein bekanntestes Werk überhaupt, die thronende Madonna mit dem Kinde und mit zwei Heiligen als seitlichen Flügelbildern. Es sind nicht die großen Figuren dieses dreiteiligen Altars, nicht die Madonna selbst, noch der auf ihrem Schoße stehende eigenartige Miniatur-Himmelskönig, was dem Werke seinen Ruhm und seine unvergängliche Anziehungskraft gibt. Sondern das beste Teil daran sind die feine Predella, die drei kleinen Bilder unter dem Mittelstück: die Predigt Petri, die Anbetung der Könige und das Martyrium des heiligen Markus, und dann vor allen Dingen die zwölf Engel in dem schrägen Rahmen um das Mittelbild. Diese zwölf einzelnen musizierenden Engel des Fra Angelico sind eine köstliche Schöpfung liebenswürdiger und anmutiger Kunst; sie verdienen es in der That, nicht nur die pièce de résistance der Florentiner Kunsthandlungen zu sein, sondern neuerdings überhaupt einen vermehrten Reiz auf das allgemeine Publikum gewonnen zu haben, der sie, im Verein mit den Wechseln der Geschmacksströmungen überhaupt und mit der modernen quattrocentistischen Richtung, Werken, die viel reifer und inhaltsvoller sind, Lionardos Abendmahl oder Raffaels berühmtesten Madonnen, an Popularität allmählich annähern wird (Abb. 155).

Neben Fra Angelico in wiederum anderer Nuance kommt die ältere Art anziehend zur Geltung in dem Umbrer Gentile da Fabriano (um 1370 bis 1450). Seine Anbetung der drei Könige in der Accademia ist ein rechtes Hauptstück seiner Zeit, wie ihr beim Erzählen Unerschöpfliches einfällt, wie sie in der Füllung der Hintergründe gar nicht aufhören mag und wie sorglich und kostbar alles ausgestattet sein muß. Aber neben all diesen Aeußerlichkeiten geht die heilige Familie bei ihm nicht unter, und selbst in dem liebenswürdigen Einfall, daß der kleine Jesus den kahlen blanken Scheitel des vor ihm knienden alten Königs mit naiver kindlicher Zuneigung streichelt, geht doch die letzte Erinnerung an die segnende Absicht nicht völlig verloren (Abb. 156).

Von Filippo Lippi (1412—1469) ist schon oben S. 92 gesprochen worden. Das bekannteste Bild von ihm — wie die Uffizien immer den zeitlichen Vorsprung in der Bekanntheit und Popularität ihrer Schätze haben — ist seine dortige das Kind anbetende Madonna (Abb. 158), ein feines Geschöpfchen aus dem Leben, dabei mit ihrer Haartracht, ihrer Kleidung ein getreues Dokument des zeitgenössischen Geschmacks. Man sieht diesem Bilde an, mit wie viel liebevollerer Wahl und Sorgfalt der Fra Filippo die Frauen malt, als die Kinder, so köstlich im übrigen der das Jesuskind stützende Engel mit seinem Klunkernäschen durch das Gemisch von Treuherzigkeit und wichtigem Lächeln wirkt. Eine ganze Serie von Werken Fra Filippos enthält die Accademia, darunter eine abermalige Anbetung durch die Madonna (die mit dem Mönche) und als wichtigstes Werk die Krönung der Maria, mit zahlreichen und ganz reizenden kleinen Schulmädchen oder Engeln.

Es sind jüngere Meister, die in ihrem besonderen Streben uns mit dem Schönen auch die letzte Vorstellung von der heiligen Erhabenheit des Vorganges entwinden. Oben war bereits ausgiebig Gelegenheit, von Verrocchio (1435—88) zu sprechen, den die Medici als Bildhauer so viel beschäftigt haben. Als Maler vertritt ihn die Accademia durch ein Bild, welches zu den bemerkenswertesten Hervorbringungen des

Abb. 162. Botticelli. Madonna. Uffizien.
(Aufnahme von Anderson, Rom.)

nur-realistischen Sinnes gehört und den Maler fast extrem in der künstlerischen Wonne zeigt, durch körperliche Unschönheit und Dürftigkeit recht viel komplizierte Form geben zu können. In dieser Taufe Christi ist das Ehrfurcht Weckende ebenso unerbittlich, ja verletzend abgelehnt, wie jede Anmut (Abb. 157). An solchem Täufer ermißt man lediglich die mangelnde körperliche wie geistige Bekömmlichkeit von Heuschrecken und wildem Honig, und während er den Gottessohn tauft, geht in ihm nichts weiter vor, als die Sorge, er könnte vorbeigießen! Aber neben dem verhutzelten Johannes mit der unschönen, überhasteten Gebärde dieser kongeniale Christus. In der That „ein armer Schullehrer", wie Wölfflin sagt; wer sich mit solcher subalternen Miene und Haltung taufen läßt, in dem kann keine göttliche Mission sein. Allbekannt ist, daß der junge Lionardo, der damals in Verrocchios Werkstatt war, den äußeren Engel der links hinzugefügten Gruppe gemalt hat, er schon hierin ein auf sich selbst stehender, zukunftsgewisser Künstler; er hat auch deutlichen Anteil an dem landschaftlichen Hintergrunde. — Die Reise des jungen Tobias in der Accademia, die man früher bald Botticelli, bald Verrocchio (Abb. 112) zugeschrieben hat, wird ganz neuerdings dem beträchtlich jüngeren, aber von Verrocchio mit beeinflußten Florentiner Botticini (1477 bis um 1520) zugeteilt. Es wäre dann das höchststehende seiner Werke, wie

eine Vergleichung mit den in den Uffizien befindlichen ergibt.

Der langlebige Lorenzo di Credi (1459—1537) hat viel Zeit gebraucht, um sich aus der Enge jener Nur-Realistik Verrocchios, seines Meisters, herauszuringen. Erst später, unter dem Einfluß Lionardos und der allgemeinen Emanzipation der Jüngeren aus der Schönheitsfeindlichkeit und absichtlichen Poesielosigkeit, wird auch er anmutiger und feiner. Seine „Venus" in den Uffizien ist nichts als ein unter Verzicht auf Motivierung hingestelltes Aktmodell, mit konventionellem und keineswegs sehr erfindungsreich herumgewundenem Schleier; seine Magdalenen (ebenda) mögen helfen, das vorhin über deren Erscheinung im Quattrocento Gesagte zu illustrieren. Ein anderer ist Lorenzo in seiner ebenfalls in den Uffizien befindlichen anbetenden Madonna mit Joseph und dem kleinen Johannes (Abb. 159), und sein reifstes Werk wohl überhaupt enthält die Accademia, die Anbetung des Kindes durch die Hirten.

Von Alessandro Filipepi, genannt Botticelli (1446—1520) war schon S. 92 und 141 allgemeines zu sagen. Früher nur von einem engeren Kreise verstanden, geschätzt, geliebt, ist Botticelli mit ungewöhnlich raschem Umschwung zu großer Popularität gelangt, ja Vielen der über jede Kritik erhabene Gegenstand einer Modeschwärmerei geworden. Er verdankt dies der Wirksamkeit der Prärafaeliten jenseits des Kanals und damit den generellen ästhetischen Wandlungen unserer jüngsten Zeit, welche für ihre eigene Kunst und Kunstanschauung wieder einmal den Übergang von Verrocchio zu Botticelli gesucht und gefunden hat. Auch dieser bevorzugteste Künstler des Lorenzo Magnifico kommt her aus dem Realismus und will sich gegen diesen als Grundlage weder versündigen, noch wüßte er dies schon zu thun. Er schafft durchaus noch keine aus dem Studium heraus und über dieses abstrahierten Gestalten. Er malt seine Modelle auch noch wie sie sind, ohne nach anderem zu fragen: darunter das eine, die rührende Figur, die in Madonnen und antikisierenden Gestalten wiederkehrt, mit den abfallenden Schultern, der schlanken, zarten Körperlichkeit, die alle untrüglichen Anzeichen phthisischen Leidens trägt, und mit dem süßen, empfindungszarten, wehmütig ergreifenden Antlitz. Aber Botticelli ist zugleich der Künstler, der herausdrängt aus der Alltäglichkeit, der kahlen Nur-Wirklichkeit. Die heiße und ernste Innerlichkeit, die diesen Künstler erregt und die ihn prädestiniert, später zum gänzlich hingegebenen Gefolgsmann des Savonarola zu werden, die sucht er in dem Ausdruck seiner unpersönlichen Gestalten herauszubringen, und diese Innerlichkeit wird ihm so häufig zum stillen Schmerzenszuge, zum Zucken um den Mund, zur Resignation und so überaus selten zu ein bißchen Freude. Die Wege aus der selbstzufriedenen Bürgerlichkeit heraus führen ihn noch nicht in das bewußte Lebensgefühl, auch nicht in das geistig Vornehme und edel Abgeklärte, sondern in das Melancholische, das Nervenerregliche, das Stürmende, Flatternde, Phantastische. Wenn das Maßvolle und Harmonische die künftige klassische Höhenzeit bestimmt, so finden wir bei ihm nur erst das accentuierte Zuviel und Zuwenig. So in den, zuweilen aus Kraftlosigkeit, forcierten Bewegungen, in den bekümmerten Mienen, so aber auch in der eigentümlichen Verwendung von bauschendgerafften Schleiern, blumenübersäeten, rankengeschmückten Kleidern, komplizierten und schmuckdurchflochtenen Haartrachten. Und daß dies alles seine individuelle Absicht, seine selbstgestellte künstlerische Aufgabe ist, ersehen wir daraus, wie er anders zu sein vermag, wenn ihn ein aufgetragener Gegenstand zu größerer Ruhe zwingt. Was zum Beispiel der Fall ist in dem großen Repräsentationsbilde des Hauses Medici (Abb. 94), der Anbetung der Könige in den Uffizien mit ihrer lebensvoll natürlichen Versammlung einer größeren Personenzahl, ihrer zwanglos geschickten und harmonischen Gruppierung bei vollerhaltener Charakteristik der Einzelnen und deren Geltendmachung je nach Verdienst, durch was alles dieses Bild zu seinem Meisterwerke wird. Die Accademia hat von ihm u. a. eine Madonna mit vier Heiligen und im mittleren Vordergrunde noch Kosmas und Damian, den Schutzpatronen des Hauses Medici, ein Jugendwerk, das sowohl die Einflüsse Lippis und Verrocchios, wie andererseits die sich ausbildende Eigenart zeigt. Eine zweite thronende Madonna in der Accademia, mit Engeln und sechs Heiligen, eine ganz hervorragende Dar-

Abb. 163. Botticelli. Geburt der Venus. (Aufnahme von Anderson, Rom.)

stellung, weist durch die Dante-Worte an der oberen Thronstufe wieder auf die Verehrung des Lorenzoschen Kreises für den großen Dichter der Divina Commedia hin. Ferner befindet sich hier das Frühlingsbild (Abb. 92), nach einem Gedichte des Angelo Poliziano gemalt, welches wiederum aus Horazens Frühlingsode im ersten Buche die chorleitende Cytherea und die reigenschlingenden Grazien entnommen hatte. Der Frühling selbst, die Primavera, naht zur Rechten, das Gewand am Halse von einem Kranz gesäumt, mit Ranken gegürtet, mit Blumen bestreut, an den Rändern wie die zarten Blütenblätter weißer Nelken zerfiedert. Ihr zur Seite kommt Flora, für minder unbedingte Botticellifreunde eine etwas harte Nuß mit ihrem Schleier, den aus dem Munde hervortretenden Blumen, wie es Polizians Gedicht will, und ihrer nicht eben schön geratenen Eiligkeit, die durch das Fliehen und doch wieder Hinwenden zu dem Zephyr motiviert wird, durch dessen Berührung ihr jene Rosen und Anemonen vom Munde entsprießen. Die Uffizien besitzen von Botticelli die Madonna des „Magnificat", mit welchem Worte der zur katholischen Vesper gebetete Lobgesang der Maria im Hause des Zacharias anhebt (Abb. 161); ebenfalls als Rundbild Maria (en face) mit sechs Engeln (Abb. 162) — in beiden Bildern die Madonna von zartester Lieblichkeit und wehmütiger Schönheit, und ebenso auf beiden Gemälden die Engel ganz entzückende Knaben. Die zweite Maria, d. h. das Modell, kehrt dann in der Geburt der Venus (Uffizien) wieder, in ihrer keuschen Anmut der frühesten Darstellung dieses Sujets durch die neuere Kunst, und zwar, falls dies eine Kühnheit war, jeden Einspruch von vornherein entwaffnend; für Lorenzo Magnifico gemalt, von keinem der vielen Venusbilder der Cinquecentisten in seiner reinen Poesie und seinem rührenden Zauber wieder erreicht (Abb. 163). Ferner enthalten die Uffizien die große Allegorie der Verleumdung, nach einem Bilde des Apelles, von welchem Lucian erzählt, frei rekonstruiert (Abb. 164). Aus einer pompösen, reich dekorierten Halle blickt man durch die Pfeiler auf den stillen Spiegel des Meeres. Und inmitten dieser Umwelt von vornehmer Abgeschiedenheit und leiser Ruhe die wilde, gedrängte Szene voller Sturm und Leidenschaft: wie man den nackten Angeklagten barbarisch an den Haaren über den Boden vor den Richtstuhl schleift, wie Unwissenheit, Bosheit, Neid auf den Richter einreden, den sie verwirren und hastig machen; der einzige Ruhepunkt neben all diesen fliegenden Gewändern und Gebärden die Wahrheit zur Linken, welche — Figur und Haltung wieder an die Venus erinnernd — unmächtig die Hand zum Himmel hebt und dessen Zeugnis anruft. Im Pitti ist die Madonna del Passeggio ein für Botticelli höchst charakteristisches Bild: Maria, welche beim Spaziergang mit dem Kinde den kleinen Johannes trifft und dessen Bitte gewährt, das Kind küssen zu dürfen (Abb. 165). Ohne Freude und ohne Liebenswürdigkeit gewährt sie es dem Knaben, aber auch ohne Widerstand, mit dem müden melancholischen Botticellischen Gesicht und mit jenem eckigen Zusammenknicken der rückenschwachen Figur im Niederbeugen, welches sich der Künstler auch sonst zu eigen gemacht hat. Seit dieses Buch in der ersten Ausgabe gedruckt wurde, ist in den Magazinen des Pitti ein weiteres interessantes Gemälde des Botticelli gefunden oder wieder hervorgezogen worden, seine Pallas mit dem Kentauren. Die Edelsteinringe — ein Wahrzeichen der Medici —, die über das Kleid der mit Olivenranken bekränzten Pallas gesäet sind, lassen kaum zweifeln, daß die Deutung richtig ist, das Bild solle in der Göttin, welche den struppig-gutmütigen Kentauren am Haarschopf nimmt, die Verdienste des Hauses Medici um die Kultur der Florentiner versinnbildlichen (Abb. 166).

Mit seinem älteren Mitschüler Botticelli verglichen ist Filippino Lippi (ca. 1459 bis 1504) der bessere Kolorist, und wenn auch er Leidenschaft und stürmische Bewegung will, so gibt er sie doch gesunder, man möchte sagen natürlicher italienisch. Andererseits ist er gerne geziert oder kokett in der Haltung, in der Zurschaustellung von Händen oder Gliedmaßen, da, wo es Botticelli auf das innere Wesen ankommt. Und dann ist er doch nicht der Poet wie dieser. Seine für ihn bezeichnende Anbetung der Könige in den Uffizien haben wir in Abb. 96 gegeben und S. 93 auch seine Fresken in der Brancaccikapelle besprochen.

Wenn man nun, nach diesen erregten und von steter Spannung erfüllten Meistern,

Abb. 164. Botticelli. Verleumdung nach Apelles. Uffizien. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 165. Botticelli. Madonna del Passeggio. Palazzo Pitti. (Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz.)

bei einem behaglichen Künstler ausruhen möchte, so bietet sich von selber Domenico Bigordi, genannt Ghirlandajo (1449 bis 1494) dar. Er gibt auf Maß und Würde, ohne doch die wirkliche Vornehmheit der klassischen Zeit zu erreichen; seine Nobili und deren Frauen stellen uns keine Probleme, unser Verhältnis zu ihnen bleibt ebenso gemütlich, wie das zu seinen geringeren Leuten. Ein Prachtstück solcher inneren Gemütlichkeit ist die Anbetung der Hirten (in der Accademia), in der — durchaus der täglichen Praxis in Italien entsprechend — ein antiker Sarkophag, deren man ja so viele hatte, als Trog dienen muß (Abb. 167). Die thronende Madonna in den Uffizien ist wohl sein frühestes Tafelgemälde und der orientalische Teppich auf den Stufen dementsprechend ein besonderes Bravourstück des perspektivischen Könnens, welches sich der junge Maler zu eigen gemacht; derselbe Bildgegenstand im Pittipalast zeigt ihn, bei sonst verwandter Darstellung, maßvoller in der Ausstattung und in allem gereifter. Das schönste von Ghirlandajos Tafelgemälden, eine Anbetung durch die Könige (Abb. 168), findet sich freilich in keiner der drei Galerien, sondern in der Kirche des Findelhauses, der Innocenti, wohin der Reisende schon wegen der Wickelkinder des Andrea della Robbia kommt. —

Mantegna (1431 bis 1506), den vor allen anderen direkt an der Antike gebildeten Quattrocentisten, den Meister der starklinigen Zeichnung und der Komposition, wird man, um ihn eigentlich kennen zu lernen, in Padua und Mantua aufsuchen. Doch besitzen die Uffizien von ihm, außer dem Bildnis der Gattin eines Montefeltre von Urbino, erstlich eine Madonna am Felsen mit ihrem sehr zwanglosen Knaben, ein auch durch die Landschaft umher und das werkthätige Leben auf der Landstraße interessantes Bild, und dann ein wahres Kleinod seiner Kunst: den miniaturenhaft fein und zierlich gemalten kleinen dreiteiligen Altar mit der Anbetung der drei Könige, der Beschneidung und der Auferstehung, ein Werk von schöner Komposition, heiterer Färbung und in den einzelnen Gestalten von anziehender Schönheit (Abb. 169).

Schon früher, S. 94, ist erwähnt worden, wie Pietro Vannucci (1446—1524), der Meister von Perugia, der Perugino, doch allzeit zugleich in den Künstlerkreis von Florenz gehörte. Entsprechend ist er dort mit einer Reihe von Werken vertreten, die in dem reichen Kranze seines Schaffens

zu den schönsten und wichtigsten zählen. Aus dem Schülertum bei Verrocchio war Perugino zu einem auf sich stehenden, hochverdienstlichen und weiterführenden Künstler geworden, der, nachdem er einmal seine Art gefunden hatte, das Beste darin erblickte, die ihm zu eigen gehörenden Gestalten immer aufs neue zu geben. Er ist der Mann des vollkommenen Ruhens im innigen Gefühl, der stillen Verklärung durch lautere Andacht der Seele, bei menschlich edler und schöner Erscheinung seiner Personen, die durch die Art, wie die oberen Augenlider fallen, der Kopf geneigt ist, jenen innigen Ausdruck noch gesteigert erfahren; in seinen Stellungen, seiner Bewegung der Hände kündigt sich schon die vollendete Gebärde der Hochrenaissance an. So sicher er sein Können beherrscht, begrenzt er es auch, und die verwickelteren Aufgaben der Komposition beschäftigen ihn nicht. Er findet sich mit der Gruppierung ab, indem er seine Gestalten in vollkommener geometrischer Harmonie um den Mittelpunkt des Bildes ordnet, jeder ihren Platz anweist, wo sie klar zur Geltung kommt, und verhütet, daß sie sich drängen und verwirren. In den Uffizien befindet sich seine Madonna mit dem Täufer und Sebastian, dieser ein Jüngling von herrlicher Brustweite bei schlanker sonstiger Reduktion der Form; um die Lenden geschlungen ist einer jener gewebten bunten Shawls, die man heute genau so in Italien kauft (Abb. 170). Im Pitti ist die große Kreuzabnahme eine seiner hervorragendsten Schöpfungen und die Anbetung des Kindes durch Maria, mit dem Engel, der das Kind hält, und dem kleinen Johannes von besonderer Liebenswürdigkeit und Anmut. Eine Höhe seiner Leistung aber bezeichnet die Himmelfahrt Mariä in der Accademia, für das Kloster Vallombrosa gemalt: diese große Vereinigung der für ihn charakteristischen Gestalten und Typen neben solchen, in denen er fast sich selbst übertrifft. Wie die musizierenden und die schwebenden Engel seitlich neben der Madonna unmittelbarstes Entzücken erwecken, das selbst durch etliche O-Beinigkeit nicht verringert wird (Abb. 105), so stellen sich die Heiligen im unteren Teile des Bildes (Abb. 171) in

Abb. 166. Botticelli. Pallas mit dem Kentauren. Palazzo Pitti.

so seiner Beseelung dar, daß ihnen vielleicht nur die überaus vornehme Gestalt des hl. Bernhard auf Peruginos Bilde der Münchener Pinakothek — das sich lange Zeit in S. Spirito zu Florenz befand und kompositionell eines seiner reifsten ist — an die Seite gestellt werden kann.

Lionardo bildet, wie schon gesagt, für Florenz eine Lücke. Wenn es wie ein Verhängnis ist, daß in dem reichen Leben dieses Großen so relativ weniges von ganzen Kunstwerken fertig geworden und davon wieder schmerzlich viel verloren oder beschädigt worden ist, so sieht sich die Arnostadt, die am meisten Anspruch auf den Sohn ihres städtischen Gebietes hätte, an dieser Klage doppelt beteiligt. Seine Anbetung der Könige (in den Uffizien) ist Untermalung geblieben, anderes ist seiner kaum würdig, und wieder anderes ihm nur mit Unrecht zugeteilt. So die in den Uffizien unter seinem Namen gehende Verkündigung Mariä, ein Bild von Reiz und guten Qualitäten, aber ersichtlich von einem minder großen und selbständigen Künstler kompiliert. Das Wertvollste von Lionardo in Florenz bleiben die Handzeichnungen in der Sammlung der Uffizien.

Lionardos Mailänder Schüler Giovanni Antonio Bazzi, genannt Soddoma (1477 bis 1549), der das Geheimnis eines jungen schönen Weibes wie kein zweiter

Abb. 167. Dom. Ghirlandajo. Anbetung der Hirten. Accademia.
(Aufnahme von Anderson, Rom.)

anzudeuten verstanden hat, bleibt Florenz fremder, wohin er überdies, anders als Lionardo, keine Schul- und Heimatsbeziehungen hatte. Seine Hauptschöpfungen besitzen Siena und bereits Rom, aber die Uffizien haben doch einen hl. Sebastian, dessen prachtvoller Körper die ganze Meisterschaft dieses Künstlers zeigt (Abb. 172).

Wir haben die hohe, die klassische Zeit der Renaissance erreicht. Durch wechselnde Nebenrichtungen und Neigungen hindurch in ununterbrochener Stufenleiter sich er-

Abb. 168. Dom. Ghirlandajo. Anbetung der Könige. Kirche der Innocenti.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

hebend, schließt das Quattrocento ab mit dem Ergebnis veredelter und geläuterter Ideale des Lebens, der Schönheit und der Kunst. Perugino hat manches von ihnen geahnt, Lionardo, Michelangelo, Raffael und die besten künstlerischen Zeitgenossen neben diesen drei Größten sind die Verkünder. Der Wirklichkeitssinn der älteren Renaissance hatte Großes und Unentbehrliches vollbracht sowohl für die Befreiung des Menschen, seines Denkens und Thuns, von der mittelalterlichen Gebundenheit, wie für den Ersatz von Dogma und Formel durch Natur und lebendige Gegenwart auch in der bildenden Kunst. Jetzt hat er den Umkreis seiner Wirkungen durchlaufen, sein Verdienst erschöpft und reicht die Palme einem neuen Streben, das er nur noch von unten her zu stützen und tragen, nicht mehr zu bestimmen und beherrschen hat. Vergeistigung, Verinnerlichung, Veredelung erheben sich über das

bloße Abschreiben der Natur, von der sie nur noch den Ausgang nehmen und deren Zufälligkeit ihnen nicht mehr genügt.

Der Gesellschaft anzugehören, stellt Aufgaben, wie früher doch nicht. Inmitten einer stattlich oder reich gekleideten, mit äußerlicher Grandezza auftretenden Bürgeraristokratie hatten sich die älteren Medici mit ihren geistigen Neigungen und ihrer verfeinerten Lebensführung wie auf einer Insel befunden und erst seit der Zeit des Magnifico begonnen, die erzieherischen Wirkungen dieser Vorbildlichkeit zu sehen. Zehn Jahre später wäre das kleine Erlebnis des Francesco Cibò nicht mehr möglich gewesen, das wir S. 112 erzählten. Dasein, Umgang und Geselligkeit streben so selbstverständlich wie niemals, sich auf Geist und Geschmack zu gründen, und ganz zumal geschieht dies an den Höfen der Tyrannis. Dem Reichtum und dem Rang wird ihr hauptsächlicher Wert darin zuerkannt, daß sie frei machen, daß sie ermöglichen, das Leben der inneren Verfeinerung, ihre Machtmittel der allgemeinen Erziehung zu widmen. Man trachtet danach, die gefundenen Lebenswerte durch theoretisch-litterarische Formulierungen noch mehr zu sichern, im lesenden Publikum zu verbreiten und maßgeblich zu machen. In diesem Sinne schreibt Graf Baldassare Castiglione — Mantuaner von Geburt, Beamter und Gesandter der Herzöge von Urbino, dann Protonotar und Gesandter Clemens' VII. — seinen Cortigiano, die berühmte Abhandlung über Die beste Lebensführung und Lebensart; und da disputierende Unterhaltungen die vollendete methodische Geselligkeit der Renaissance darstellen, schreibt er ihn in dieser Form, wobei die ausschlaggebenden Meinungen gerne dem jüngeren Giuliano dei Medici in den Mund gelegt werden. Sehr treffend ist zu dem von Castiglione gewählten Titel Cortigiano, d. i. Hofmann, hinzubemerkt worden: „Es ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als notwendige, höchste Blüte postuliert, und der Hof ist mehr für ihn, als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hofe brauchen, weil er selber Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat und weil seine ruhige, unaffektierte Virtuosität in allen äußeren und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn bewegt, bezieht sich, obwohl es der Autor verhehlt, nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollendung." Der Mensch als solcher vollendet, jeder, der dafür erreichbar ist und dem es irgend erreichbar ist, eine vollkommen durchgebildete Persönlichkeit — das wird die hohe Parole dieser Zeit, die nur insofern demokratisch ist, als sie aus möglichst Vielen geistige Aristokraten und Aristokraten der Erscheinung machen will. Denn auch das letztere nebst der körperlichen Pflege und Ausbildung durch jeden Sport fordert der Cortigiano, und durchaus im Einklang mit den Zeitgenossen allgemein. Des Magnifico von der Natur verzeichnete Züge hatten noch niemanden gestört: den späteren Cosimo I. empfahl auch das bei den Bürgern zum Herzogtum, daß er stattlich und schön war. Es war unmöglich, daß nicht auch die Kunst durch diese neuerdings allgemein gewordenen Forderungen beeinflußt wurde oder vielmehr sich mit ihnen in Wechselwirkung befand.

Vollendete Persönlichkeit, geistig wie körperlich, wird nun aber vor allen Dingen auch von den Frauen gefordert. Auch sie sollen den ganzen Umfang der damals erreichbaren Bildung beherrschen und pflegen, sollen Intellekt und Fähigkeiten steigern und den inneren Wert durch ihre äußere Erscheinung wiederspiegeln. Sie sollen schön sein und ihre Schönheit körperlich wie geistig und seelisch pflegen als ein hohes anvertrautes Gut, als einen raggio divino, einen Strahl des Himmels, zu dem die bloße Hübschheit einer ungebildeten, einfältigen Durchschnittsperson niemals heranreichen kann. Reife in Seele und Geist wird die unerläßliche Voraussetzung für vollkommene weibliche Erscheinung. Und darum ist, soweit davon je etwas gewesen, kein Sinn mehr für die jungen Mädchen, für die in Übergängen begriffene Anmut heranwachsender Jugend. Die Schulmädchen, die halbwüchsigen Engel Benozzo Gozzolis oder noch Peruginos verschwinden aus den Gemälden, werden aufgeteilt zwischen dem Putto nach der einen, der reifen, blühenden, vollerwachsenen Frau nach der anderen Seite. Und weil man in allem nach Aristokratentum des Auftretens strebt, interessieren die Dienerinnen in ihrem fahrigen Bethätigungseifer

Abb. 169. Mantegna. Beſchneidung Chriſti. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Abb. 170. Perugino. Madonna mit Johannes und Sebastian. Uffizien. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

bloß zierlichen Vorzüge durchsucht haben. Das Haupt durch Kapazität und Hinterkopf bedeutend, das Gesicht ein vollwichtiges, harmonisches Eirund, die Stirn nicht niedrig, aber durch flächige Breite, nicht durch künstlich fingierte Überhöhung wirkend, das Haar reich über der Stirn, weich zu den Schläfen geführt, die Nase nur ja kein Stumpfnäschen, vielmehr von gleichmäßiger, gerader oder ganz sanft gebogener Rückenlinie, und bestimmt, genügend groß und in Proportion zu dem Ganzen, die Lippen selbstbewußt und voll, das Kinn rund, der Nacken nicht dürr, sondern von zartem

nicht mehr, wodurch noch Ghirlandajo eine gewisse realistische Freude an ihrer Vorführung gehabt. Aber auch Botticellis zarte Venus kann dieser Zeit nicht mehr genügen, die Neigung dieses Künstlers zur physischen Unkraft, zur melancholischen Lebensnichtigkeit nur noch Empfindungen veranlassen, die solche des Mitgefühls einschließen mögen, aber den Schönheitssinn eher verletzen.

Man formuliert wie die Lebenskunst, so auch die Schönheit jetzt gerne theoretisch, das deutlichste Zeichen der ihr beigelegten Wichtigkeit und der maßgeblich gewordenen besonderen Voraussetzungen. Immer ist es die blühende Vollreife, worauf diese Forderungen hinauskommen, und obwohl rein äußerlich exemplifizierend, betonen sie die im großen und ganzen zutreffenden Merkmale vorhandener Geisteserziehung und Beseelung. Wogegen diese Formulierungen aber geradezu Front machen, das ist das Niedliche. Vergeblich würde eine damalige Frau die Schönheitstraktate und die Dichtungen der Zeit nach einem Entgegenkommen für ihre Schwellen, die Schultern breit, Thorax gesund und blühend, die ganze Figur kräftig bei edlem Ebenmaß, die Hautfarbe hell, aber heiter, ohne die Bläße des Leidens und der Stubenluft — das ist die Ästhetik des beginnenden Cinquecento von der schönen Frau. Mit anderen Worten, die Absage an das Quattrocento bis in alle Einzelheiten hinein, von welchen wir nur noch auf die eine hinweisen wollen, wie man um die Zeit Filippo Lippis die Augenbrauen auf ein bläßliches Minimum reduziert hatte, der neue Schönheitskanon dagegen, und zwar mit Betonung dieser Forderung, dunkle und bestimmte Brauen verlangt.

Die Künstler seit Lionardo, seit Raffael haben diese Frauen gemalt, haben im Einklang mit der neuen Ästhetik ihre Modelle gewählt und sich gleichzeitig über diese erhoben. Im Pitti hängt Raffaels Donna Velata, seine Frau mit dem Schleier. Es ist die römische Geliebte Raffaels und dies ihr vollendet gemaltes Porträt (Abb. 173). Sie ist aber auch das Urbild der Sixtinischen

Madonna. Ein deutlicheres Beispiel als durch diesen Vergleich gibt es kaum, wie hoch und frei nunmehr der Künstler, sofern er nicht eben porträtieren will, über dem benutzten Vorbilde steht.

Von Raffaels Papstporträts aus seiner reifen römischen Zeit wurde S. 121 gesprochen. Ältere Bildnisse von ihm aus der Florentiner Zeit sind die des Ehepaars Doni, im Pitti befindlich, wohin sie 1826 aus dem Besitz der Donischen Nachkommen gekauft worden sind. Das Porträt der etwas madammig aussehenden Frau Maddalena, einer geborenen Strozzi, ist dadurch interessant, daß es, 1505 gemalt, die deutlichsten Einflüsse von Lionardos kurz zuvor entstandener Gioconda oder Monna Lisa (die sich im Louvre zu Paris befindet) zeigt: diesem mit seiner feinen, ins Innere verlegten Charakteristik bahnbrechenden Porträt, welches überhaupt die raschesten Wirkungen auf die Künstler ausgeübt hat und dementsprechend von Anfang an ungewöhnlich oft kopiert worden ist. Ferner enthält der Pitti das Bildnis des Humanisten und päpstlichen Sekretärs Inghirami, allerdings nur eine Kopie nach dem in Volterra befindlichen, somit weniger zugänglichen Original. Man bewundert in diesem Gelehrtengesicht, wie durch die von dem Künstler hineingelegte geistige Spannung das unverheimlichte Schielen der Augen doch völlig außer Wirkung gesetzt wird. Ebenfalls Kopie ist das Porträt des Sekretärs Leos X. und Kardinals Bibbiena, eines typischen Schöngeistes, Schlaukopfs, schlüpfrigen Dichters und geistlichen Frauenfreundes der Renaissance.

In den zu Florenz befindlichen Madonnen Raffaels tritt uns der Werdegang dieses Künstlers, der vor allen Dingen immer ein großer Lerner, ein immenser Fortbildner seines Talentes war, recht deutlich entgegen. In der Madonna del Granduca (Abb. 174) im Pitti, so benannt, weil sie im Wohngemach des Großherzogs hing — der habs-

Abb. 171. Perugino. Heilige (Bernhard, Johannes Gualberto, Stifter des Ordens von Vallombrosa, Benedikt) und Erzengel Michael. Aus der Himmelfahrt Mariä, Accademia. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

burgisch-lothringische Ferdinand III. trennte sich sogar auf Reisen von dem Bilde nicht —, erkennt man ohne weiteres den Schüler Peruginos, der im Vollbesitz von allem, was der liebenswürdige Umbrer überhaupt zu geben hatte, nach Florenz kam. Aber schon reckt sich der Jüngling in der neuen Umgebung und unter den größeren Einflüssen der führenden Stadt. So peruginisch die Stille in diesem Gemälde ist, so sehr es die Augenlider, die Neigung des Hauptes sind: so wunderbar leise, wie hier, so daß die Sprache keine gleich zarten Worte hat, hat doch Perugino niemals dieses Neigen darzustellen vermocht. Und zugleich ist die ganze Erscheinung der Madonna del Granduca schon bedeutender als diejenigen des Lehrers sind. In der Madonna mit dem Stieglitz (Tribuna der Uffizien; Abb. 175) entzückt, nach der Gruppe selbst, die Landschaft mit den feinen, schlanken, einzelgestellten Bäumen, wie sie unter den älteren Meistern gerade Perugino so sehr liebte, aber auch mit ihrer schönen Räumigkeit und Schilderung. Von der Madonna selbst, der jungen Mutter mit dem glücklichen Lächeln, hebt Wölfflin („Die klassische Kunst") hervor: „Mit einem in Florenz unbekannten Zartgefühl sind die Linien geführt und die Massen auf der Goldwage gegeneinander abgewogen. Warum fällt der Rock Mariä an der Schulter herunter? Es soll das Ausspringen der Silhouette beim Buche vorbereitet werden, so daß die Linie in gleichmäßigem Rhythmus herunterzugleiten scheint." Neben diesen beiden Madonnen, die wir als die Florentiner Hauptvertreterinnen von Raffaels intimen Schilderungen anmutiger junger Mutterseligkeit hervorheben, ist die Madonna mit dem Baldachin (im Pitti) ein Dokument seines Umgangs mit dem weiterhin zu besprechenden Fra Bartolommeo und ist gleichsam wie aus einer Beratung mit ihm hervorgegangen: das große Gnadenbild mit Engeln und mit Heiligen, die jeder für sich großartig hingestellt sind; in der Madonna dennoch ein Etwas, als ob sie sich mitten in ihrem Thronen zurückerinnere in die glückliche Weltabgeschiedenheit derjenigen, die mit dem Kinde und Johannes

Abb. 172. Sodoma. Sebastian. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

allein sein dürfen. Und nun — ebenfalls im Pitti — die Madonna della Sedia (Abb. 176). Eine wiederum andere Maria, als die bisherigen; zu Rom gemalt, unter dem frischen Eindruck der Übersiedlung dahin; die Züge keine Absage an die florentinischen und dennoch klassischer, das Auge freier. Die seelische Begnügung in sich ist frei von der gewissen Schüchternheit der Madonna del Granduca, die durch den Blick der Maria hier vorhandene Beziehung zum Beschauerpublikum dennoch überaus zurückhaltend und zart, das Kind in seinem Anschmiegen und Herausblicken so schön, wie Raffael selbst es sonst nicht gemalt hat. Ferner die Komposition ein vollendetes Meisterstück in dem engen Rundraum, den sie, ohne sich zu drängen, füllt: das ganze Bild in seiner Farbigkeit und Schönheit mit Recht die durch alle Zeiten und in allen fünf Erdteilen am herzlichsten und freudigsten geliebte aller Raffaelschen Madonnendarstellungen.

Abb. 178. Raffael. Donna velata. Pitti.
(Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz.)

Der Pitti enthält auch Raffaels Vision des Ezechiel; in diesem kleinen, zu Rom gemalten Bilde tritt vor allen Dingen die Einwirkung hervor, die der eifrige Jüngere durch Michelangelo auf sich üben ließ, durch das Studium der soeben geschaffenen sixtinischen Deckengemälde mit der schwebenden Gestalt des Jehovah.

Von Michelangelo besitzt die Tribuna der Uffizien das ölgemalte Tafelbild der heiligen Familie und damit in mehr als einer Beziehung ein Unikum (Abb. 177). Mit „metallischer Präzision" ist die Gruppe modelliert und gemalt, die Madonna naturgemäß die Hauptsache, aber auch, wenn man will, das Auffallendste: diese große Figur aus dem Wäscherinnenviertel, der das Gewand noch über die Schulter hinauf gelockert und zurückgeschoben ist, damit sich der Künstler in den von der Arbeit zäh gemachten Muskeln des starken Weibes recht genug thun kann. Das ganze Bild wieder eine echt Michelangelische Problemstellung der Anatomie und der Bewegung, weshalb in gleicher Unbekümmertheit auch der Hintergrund gefüllt ist mit Stellungsstudien nackter Figuren, die mit einer heiligen Familie gar nichts zu thun haben. Angelo Doni zu Florenz hatte diese heilige Familie 1503 bestellt und siebzig Dukaten bewilligt, um ein Tafelbild des damals 28jährigen Meisters besitzen zu können. Als es fertig war und Doni diese Darstellung sah, sie als das bestellte Andachtsbild in sein Haus nehmen sollte, wollte er sie nicht abnehmen oder zum wenigsten nur vierzig Dukaten geben. Michelangelo antwortete: jetzt koste das Bild hundert Dukaten, sonst behalte er es. Haben von ihm wollte Doni eines und somit dieses trotz allem, da nicht sicher war, ob sich Michelangelo zu einem anderen und gar einem wohlgefälligeren jemals herbeilassen werde. Er sandte ihm also die — siebzig Dukaten. Darauf antwortete der Künstler, nunmehr koste das Bild hundert-

vierzig Dukaten, sonst behalte er es, und erhielt nun schleunigst die zweiten siebzig. Wer Angelo Donis Kopf von Raffaels Hand im Pitti betrachtet, der möchte in der That wohl glauben, die ganze Erzählung darin wiederfinden zu können.

In einem Kuppelsaal der Accademia ragt der gigantische David des Michelangelo auf, mit seinen ungeschlachten Händen und Füßen, die uns nach bekannter Regel verkünden, daß dieser Jüngling noch wachsen wird! Die Haltung der Hände ist daraus zu verstehen, daß sie als gemeinsam die Schleuder (die linke den hineingelegten Stein) fassend gedacht sind (Abb. 178). Die Accademia gibt auch eine Veranschaulichung sämtlicher Michelangelischen Werke durch Abgüsse und Lichtbilder, woneben die Casa Buonarroti, das Wohnhaus des Künstlers, unweit Santa Croce, eine Reihe originaler Handzeichnungen, Entwürfe und Werke von ihm enthält. Darunter das zarte Relief der Madonna an der Treppe (Abb. 179) und den Kampf der Lapithen und Kentauren, beides Arbeiten seiner jungen, durch den Kreis des Magnifico beeinflußten Bildhauerjahre. Neuerdings hat Florenz seinen großen Sohn — er ist es insofern, als er vornehmer Florentiner Familie entstammt — auch dadurch zu ehren gesucht, daß es auf der aussichtsreichen Michelangeloterrasse unter S. Miniato einen Bronzeabguß des bei den Florentinern sehr populären David aufgestellt hat — ein Beispiel, wie sehr es verunglücken kann, wenn man jedes Kunstwerk ohne weiteres auf jedem freien Platze glaubt aufstellen zu können, welche Lehre durch die beigegebenen, völlig deplacierten vier Figuren von den Mediceergräbern in der Neuen Sakristei zu noch vermehrter Eindringlichkeit gebracht wird.

Abb. 174. Raffael. Madonna del Granduca. Pitti.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.)

Von großer Wichtigkeit ist für den jungen Raffael zu Florenz Baccio della Porta geworden, der mit Michelangelo gleichalterige edle, eindrucksfähige Mensch und Künstler, den Savonarola so mächtig gepackt hatte, daß er ins

Kloster ging, Dominikaner wurde, um erst nach Jahren wieder zum Pinsel zu greifen, nunmehr Fra Bartolommeo (1475 bis 1517). Seine künstlerische Jugend vertritt die Accademia mit einer Erscheinung der Maria beim heiligen Bernhard, innerhalb schöner Landschaft. Bartolommeo, der Frate, wie er auch wohl schlechtweg bezeichnet wird, ist dem Ausgang seines Denkens und Empfindens nach ein dem Perugino ähnlicher Künstler, ragt über ihn jedoch in allem hinweg: in seiner Begeisterung, seiner inneren Kraft, in dem Schwung seines Gestaltens, seinem Streben nach großem, wuchtigem Inhalt, seinem Sinn für das Ganze und die geschlossene Zusammenwirkung der Komposition, während dem Perugino leicht ein symmetrisches Zueinanderaddieren von Einzelfiguren genügt. Fra Bartolommeo wird der Meister der großen, harmonischen Gruppengemälde mit ihrer ernsten Feierlichkeit, ihren schönen Umrissen und Linien, und als solcher hat, wie schon angedeutet, in erster Linie er durch seinen freundschaftlichen Umgang die Lehre des Perugino in Raffael zu Höherem weiter geführt. Der Pitti besitzt von Fra Bartolommeo u. a. seine Vermählung der heiligen Katherina, richtiger eine Madonna mit Heiligen, unter denen sich eben auch Katherina, die Dominikanerin und „Braut" Christi befindet, die figurenreiche Gruppe unter dem Baldachin vor einer Chorapsis angeordnet; ferner seine Auferstehung Christi: letzterer, ähnlich dem obigen Hintergrunde, vor eine Wand und Nische gestellt, die er doch frei von ihr mit sehr feiner Wirkung unauffällig überragt. Auch seine Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Christus (Abb. 180) befindet sich in dem genannten Palast, überaus edel und schön, Klage und Schmerz zurückhaltend und tief, die Rhythmik des Ganzen auch so noch herrlich, obwohl man über der Magdalena zwei Gestalten fortgenommen und dafür den Kreuzesstamm in die Mitte gepflanzt hat. Von den intimen Feinheiten dieses Bildes hat zuerst Jakob Burckhardt auf die aufmerksam gemacht, womit dem Ausdruck des Johannes eine Spur von Anstrengung durch das Halten des Ober-

Abb. 175. Raffael. Madonna mit dem Stieglitz. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.)

Abb. 176. Raffael. Madonna della Sedia. Pitti.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.)

körpers Christi beigemischt ist, an was die älteren Darstellungen nicht denken, durch welchen leichten Kontrast nun aber der von nichts Physischem, Eigenkörperlichem berührte stille Schmerz der beiden Frauen erst vollends zu ergreifender Wirkung erhoben wird. Im Lebensalter sowohl, wie menschlich und künstlerisch steht dem Frate nahe und verdankt ihm viel Mariotto Albertinelli (1474—1515), von dem eine Heimsuchung in den Uffizien (Abb. 181) die Begegnung der Frauen aufs edelste schildert, während die Accademia außer einer Verkündigung das vielleicht bedeutendste Werk enthält, die Dreieinigkeit, bemerkenswert durch die von Albertinelli gefundene Haltung des Gekreuzigten, die für Spätere maßgeblich wird, und den wohllautenden Rhythmus der Richtungslinien in dem Heiland und dem umfangend sich darüber erhebenden Gottvater.

Ein bedeutendes Florentiner Kapitel für sich trägt den Namen Andrea del Sarto (1487—1531). Die meisten lieben ihn sehr, und andere lieben ihn wenig oder gar nicht. Man hat in der That bei ihm zu überwinden, doch wesentlich bei dem Menschen, nicht so sehr bei dem Künstler, soweit man ihm nicht etwa den Mangel eigentlicher gedanklicher Tiefe verübeln will. Andrea Vannucchi, genannt del Sarto, des Schneiders Sohn, ist Zeichner ersten Ranges und Maler ersten Ranges; ein Weiterführer, „indem er die Großmächte Licht und Farbe noch viel mehr zum Bündnis herbeizieht und sie an den Problemen der Komposition einen entscheidenden Anteil nehmen läßt“ (Jak. Burckhardt in den posthumen „Beiträgen“). Er hat in den Jahren 1511—1514 in der Vorhalle der Kirche Sant' Annunziata fünf Szenen aus dem Leben des heiligen Filippo Benizzi, des Ordensstifters, sowie eine Geburt Mariä (das berühm-

teste Bild darunter) und die heiligen drei Könige gemalt. Eine jüngere Freskenreihe von ihm, mit erlahmender Lust und vielen Unterbrechungen gemalt, sind die grau in grau gehaltenen Bilder aus der Geschichte des Täufers bei den Barfüßern im Kloster del Scalzo. Der Riesenfortschritt eines knappen Vierteljahrhunderts tritt uns entgegen, wenn man jene erstgenannten Erzählungen des Andrea del Sarto mit denen Ghirlandajos in S. Maria Novella vergleicht: die Fortentwickelung der Komposition, die ganz andere, einheitlichere Verbindung mit dem Raum, aber auch die Verfeinerung alles Lebens und Darstellens bis zu den untergeordneten Personen herab, die S. 156 besprochene allgemeine Erziehung des Auftretens und der Gebärde. Und gar erst, wenn man diese Geburt der Maria mit Giottos Geburt des Täufers (in Santa Croce) vergleicht, die daneben wie die Illustration aus einem Lehrbuche der Hebammenkunst erscheint. Seiner, Andreas Gestalten „Mächtigkeit und Schönheit, ihr vollkommen leichtes Beisammensein, der Glanz ihrer Augen, die schönen lebendigen Hände, das wunderbare Liegen der Gewandstoffe, die Naivität alles Jugendlichen und so manche andere Vorzüge lassen die vorherrschende Weltlichkeit, den Mangel an seelischer Individualität wohl übersehen". Und auch dieser letztere, wiederum von Burckhardt hervorgehobene Mangel schränkt sich einigermaßen ein in den Einzelbildern, womit Andrea del Sarto in den Florentiner Sammlungen ganz prachtvoll vertreten ist und

Abb. 177. Michelangelo. Heilig Familie. Uffizien.

Abb. 178. Michelangelo. David. Accademia.

sich über den Meister jener Fresken noch erhebt.

In der schönsten, von ihm in jüngeren Jahren gemalten der drei Verkündigungen im Pittipalast gibt der Künstler dem Bedürfnis Folge, die Figur des Gabriel deutlicher, als das Quattrocento gethan hatte, wieder in die transzendente Sphäre des Himmelsboten zurückzuversetzen. Er findet das Mittel dazu in der Wolke, die den verkündenden Engel trägt. Mit diesem um 1512 gemalten Bilde erhält die Wolke Eingang in die Schilderungen, die sich bisher durchweg in realer Landschaft oder Baulichkeit bewegt hatten. Alsbald macht auch Raffael Gebrauch von dieser Himmelskulisse, die sich in den weiterhin folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten zu immer massiveren Gewölken ballt. Die übliche Anordnung der Verkündigungsszene kehrt Andrea del Sarto um, indem er die Maria an die linke Seite stellt und dadurch den Körper des Engels von der Bewegung des rechten Arms zu befreien, ihn mit unverdeckter Front zu geben vermag. Wenn etwas störend ist in dem Bilde, so sind es die Nebenfiguren hinter dem Engel; der Künstler scheint nicht empfunden zu haben, daß aus Marias Seele heraus der Vorgang der Verkündigung keine weiteren Ohrenzeugen verträgt.

Der Pitti enthält noch zwei weiter hervorzuhebende und besonders wichtige Gemälde dieses Künstlers. In der Disputà (Abb. 182) vereinigen sich vier schön voneinander unterschiedene Persönlichkeiten der Kirche. Der Bischof, welcher gerade spricht, wohl Augustin, wendet sich in erster Linie an den Dominikaner. In dessen Zügen glüht die Erwiderung, aber auch in den beiden anderen Figuren drängt das Thema der Unterredung, in dem heiligen Franz, der doch mit feiner Gebärde an sich hält, und in dem jüngeren Manne neben dem Bischof, der sich von vornherein auf Zuhören bescheidet. Man ermißt, daß es höchste Dinge sind, um was sich die Meinungen drehen — man

nahm von je an, das Trinitätsdogma —, und niemals ist das Erörtern und Disputieren als geselligsphilosophisches Kunstwerk so eindrucksvoll und vornehm gemalt worden. Denn Raffaels sog. Disputà in den vatikanischen Stanzen stellt ganz etwas anderes dar, heißt nur durch Mißverstehen so und ist vielmehr die großartige Verkörperung des kirchlich-mittelalterlichen Dogmas vom himmlischen Gottesstaat und von seiner irdischen Abzweigung und Vertretung durch die Kirche. Beigegeben hat Andrea der Szene noch Sebastian und Magdalena, indem er sie geschickt angliedert, aber nicht eingliedert, so daß sie, im Vordergrunde zwanglos knieend, die vier stehenden Gestalten kompositionell fast notwendig ergänzen und zugleich in der Lichtwirkung des Bildes wichtig werden. Dieses Bild und das nun zu nennende zeigen Andrea auf der reifen und unermüdeten Höhe seiner Kunst: die Madonna mit den Harpyen (Madonna delle Arpie) in den Uffizien (Abb. 183). Diese kleinen Harpyen, die Nebensache, wonach man mit der bekannten italienischen Unbesinnlichkeit in solchen Dingen das Bild zweckmäßig von anderen unterschieden hat, befinden sich an dem Postament, auf dem die Madonna steht, ohne daß letztere Aufstellung, durch die älteren Throne übrigens vorbereitet, etwas Unnatürliches hätte. Sie steht da in vollem, reichem Leben und erhält doch gleichzeitig etwas Monumentales und Hoheitsvolles durch die höchst einfache Idee dieses Postaments. Oder richtiger, das Hoheitsvolle in ihr wird nur noch mehr hervorgehoben, denn königlicher ist die Madonna nie gemalt worden, als durch dieses schöne, selbstbewußte Weib in ihrer ohne jede Pose stolzen, würdevollen Haltung. Raffaels Madonnen sind einfacher menschlich oder mehr himmlisch oder sie sind, worin es eigentlich liegt, eben dieses beides zugleich, wobei jedoch Raffael deutlicher das Menschliche, seltener das Himmlische in den ersten, äußeren Eindruck gelegt hat. Und, womit der Unterschied von Andrea del Sarto sehr gut gekennzeichnet worden ist, die Raffaelischen Madonnen denken gar nicht an sich selber. An die Maria mit den Harpyen reicht die andere thronende Madonna (im Pitti) nicht heran, mag immerhin die Zahl der huldigenden Heiligen auf sechs angewachsen sein. Es ist der routinierte, späte Künstler, wie in den Scalzi-Fresken, der dieses Bild geschaffen hat, gleichgültiger gegen die

Abb. 179. Michelangelo. Madonna an der Treppe. Casa Buonarroti.

Hauptfigur und, wie es scheint, wesentlich interessiert nur durch die quantitativ etwas aufdringlichen nackten Flächen der Heiligengestalten und deren koloristische Behandlung. Noch einmal erhebt sich Andrea zu einer künstlerischen That, zu seiner Madonna del Sacco, die mit Recht noch in ihrer teilweise schlechten Erhaltung, trotz der halben Zerstörung der Köpfe, hohen Ruhm genießt. Sie befindet sich in Sant' Annunziata, an der Thür, die aus dem Kreuzgang in das nördliche Querschiff der Kirche führt, und hat durch den Raumzwang des Halbkreises dem Meister den Anlaß zur Findung einer neuen Gruppierung für die drei Gestalten gegeben, die voll edelster Ruhe und feinfühligster geometrischer Harmonie ist. Uffizien und Pitti enthalten auch ganz vortreffliche Bildnisse von Andrea del Sarto, von denen indessen keines, trotz landläufiger Bezeichnungen, Selbstporträt ist. Das bekannteste oder richtiger beliebteste von sämtlichen Gemälden dieses Künstlers ist aber der jugendliche Johannes der Täufer im Pittipalast, dessen Verdienst sich auf die vollendete Wiedergabe eines reizenden halbnackten italienischen Modelljungen beschränkt.

Correggio (etwa 1494—1534) zu studieren, kann das ihm fremde Florenz nicht der Ort sein, sondern in erster Linie Parma und eher noch verschiedene kontinentale Galerien, als die der Arnostadt. Indessen enthalten die Uffizien eine schöne Madonna mit Engeln, ein von Mantegna beeinflußtes Werk seiner Jugend. Ferner eine Ruhe auf der Flucht nach Ägypten mit dem heiligen Franz. Diese Gruppe, wie sie sich auf dem Hintergrunde dunkler Waldnacht, von sich selbst her umstrahlt, abhebt, ist ein rechtes Beispiel, wie sehr diesem Meister die Behandlung des Gegenständlichen lediglich noch Sache der Tradition ist, wenn er nur seine Spezialität der virtuosen Lichtbehandlung und des Chiaroscuro — des Helldunkels — verfolgen kann, welches letztere bekanntlich nicht, wie hie und da gemeint wird, in den Kontrasten

Abb. 180. Fra Bartolommeo. Beweinung Christi. Pitti.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

von Hell und Dunkel besteht, sondern in der gegenseitigen Durchdringung von Licht und Schatten und in der aufhellenden Durchleuchtung, die selbst den ganz dunklen Stellen immer noch durch die Abstufung der Schatten und durch Reflexe gegeben wird. Das anziehendste von Correggios Gemälden in den Uffizien ist die das Kind anbetende Madonna, welche dem Großherzog Cosimo II. von dem Herzog von Modena zum Geschenk gemacht wurde. Aus schöner Landschaft flutet das Morgenlicht in eine offene Halle herein, worin man, in vollkommener Ferne von aller Welt, die Szene der Anbetung durch die glückseligste, an keinen Beobachter und überhaupt an nichts umher denkende junge Mutter erlebt.

Abb. 181. Albertinelli. Heimsuchung. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Venedig füllt zu Florenz zwei große Säle, von der Tribuna abgesehen, und ist somit weit stattlicher repräsentiert, als die lombardisch-oberitalischen Schulen, aus welchen jedoch auf Luini (gegen 1480 bis nach 1533), den tüchtigen und zartsinnigen Schüler Lionardos, und seine Enthauptung Johannis des Täufers in den Uffizien nachdrücklich hingewiesen sei. Namentlich ist es Tizian, der die Vertretung der farbenfrohen und leuchtend goldtönigen venezianischen Kunst zu Florenz durch eine ganze Reihe wichtiger und berühmter Gemälde trägt. Blieb Tizian zwar dem für ihn so wichtigen Milieu der reichen Adriastadt als Einwohner treu, hat sich dort aufsuchen lassen und sich nur ganz selten zu Reisen an die Höfe oder Aufenthaltsorte seiner vornehmen Besteller bequemt, darunter zweimal nach Augsburg zu Karl V., so war er doch gleichwohl derjenige, der in aller Welt seine Beziehungen hatte, der europäische Künstler, dessen Werk Venedig auf keine Weise versuchen konnte noch rechten Anlaß hatte, in seine Mauern zu bannen. Auf diese Weise haben der Bildniseifer und die Sammelthätigkeit der späteren Medici mit dem S. 130 erwähnten Anfall der della Roverescheu Erbschaft zusammenwirken können, um recht vieles von Tizian und zwar gerade einen Teil seiner populärsten Werke in Florenz zu vereinigen.

Die alten venezianischen Frühschulen trifft man dort naturgemäß nicht; sie konnten für die späteren Sammler, die Zeitgenossen der höchsten Höhe der Kunst und ihres Abstieges auf der anderen Seite,

Abb. 182. Andrea del Sarto. Disputation. Pitti.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

wenig Interesse haben. Auch weiterhin von Carpaccio (um 1450 bis nach 1522), dem Ghirlandajo Venedigs, erhält man keine Vorstellung durch ein Fragment mit acht Figuren, das die Uffizien besitzen; es gehörte vielleicht zu der größeren Darstellung einer Kreuzigung. Cima da Conegliano (um 1460 bis nach 1508), ein Schüler des Gentile Bellini und fruchtbarer Schöpfer herber, ernster, in kräftig leuchtenden Farben gehaltener religiöser Gemälde, ist durch zwei Madonnenbilder in den Uffizien vertreten. Von den drei Bellini, die man in Venedig selbst aufsuchen muß, ist dem Giovanni (1426 bis 1516) neuerdings die früher Basaiti zugeschriebene herrliche Madonna mit Joseph, Paul, Sebastian und anderen Heiligen (in den Uffizien) zugeteilt worden. Von Giorgione (etwa 1477—1510), diesem

Abb. 183. Andrea del Sarto. Madonna mit den Harpyen. Uffizien.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

ganz Großen, den der gleichalterige Tizian nicht zu überragen, nur zu beerben und um 66 Jahre zu überleben vermocht hat, sind die Florentiner Galerien in der glücklichen Lage, mehrere Bilder zu besitzen: eine Feuerprobe des jungen Moses vor Pharao, reich und anziehend in Kostümen und Landschaft, von dem Meister in frühen Jahren nach rabbinischer Legende gemalt, ebenso als Frühwerk und Pendant zu jenem ein Urteil Salomos; sodann zwei Porträts, ebenfalls in den Uffizien, darunter das eines Malteserritters. Diese vier Gemälde reichen jedoch bei weitem nicht an das herrliche Werk, das von Giorgione sich im Pittipalast befindet: das Konzert, mit Recht ein Lieblingsbild feinsinnigerer Kunstfreude von jeher, ein inhaltsvolles Bild schon an sich, auch wenn es nicht die vollendete Zusammenfassung dreier mit Porträttreue dargestellten Persönlichkeiten in das Motiv der drei Lebensalter und über-

dies in das weitere Motiv der musikalischen Unterhaltung wäre (Abb. 184). Mit welchem klugen Takt wird das Spiel im Moment der Darstellung unterbrochen oder soll vielleicht erst gerade beginnen! Die Hauptfigur — was sie auch als Individualität ist —, im Augustinergewande, hat auf dem Klavicymbal mit den beiden (vortrefflich beobachteten) Händen die Tasten angeschlagen und wendet sich, während der Ton ausklingt, fragend oder wartend zu dem älteren Chorherrn mit der Viola zurück, der sie unterbrechend oder auffordernd berührt hat; der Jüngling zur Linken schaut bescheiden aus dem Bilde heraus, und man empfindet, er ist es wert, mit den älteren zu sein. Die Figur des Augustiners, die dem Beschauer vom ersten Male an „nachgeht" und nicht wieder vergessen wird, hat früh zu konkreten Deutungen des Bildes den Anlaß gegeben; u. a. sollte dieses Luther, Melanchthon und Calvin darstellen, was aber ein einfacher Unsinn ist. Morelli („Lermolieff") hat die Urheberschaft des Gemäldes für Tizian in Anspruch genommen, ohne doch Neigung, dem zuzustimmen, zu erwecken. — Von Lorenzo Lotto (etwa 1480 bis gegen 1560), dem an Giovanni Bellini und Giorgione angeschlossenen, von Correggio beeinflußten Künstler, hat der Pittipalast ebenfalls eine Darstellung der drei Lebensalter, welches Bild nach Morelli nun wieder von Giorgione sein soll. Auch hier vereinigen sich um das Notenblatt, das der Knabe hält, die Altersstufen in der Kombination mit dem in der Musikstadt Venedig so beliebtem Motiv des Konzertes.

Abb. 184. Giorgione. Musikalische Unterhaltung. Pitti.

Aus dem Reichtum Tizians (1477 bis 1576), dessen rüstiger Arbeit nicht Schwäche, sondern erst die Pest im neunundneunzigsten Lebensjahre ein Ziel gesetzt hat, greifen wir zunächst die Bildnisse zweier Medici heraus, des Giovanni delle bande nere (Abb. 145) in den Uffizien und des Kardinals Ippolito (Abb. 185) im Pitti, so wie er sich in Kriegertracht mit magyarischem Modeeinfluß zur Erinnerung an den Türkenkrieg von 1529, den er mitmachte, hat darstellen lassen. Von weiteren Porträts besitzt der Pitti die mehr bürgerliche Erscheinung des Don Diego Mendoza, dann den geistvollen, ruhigen Kopf des Philosophen und Makrobiotikers Luigi Cornaro, nicht weit von den hundert Jahren entfernt gemalt, die er erreicht hat; ferner das Bildnis Howards, Herzogs von Norfolk. Bei diesen Zügen erwehrt man sich in der That (mit Hippolyt Taine) schwer des Gedankens an das Schafott, das drohend über der englischen Aristokratie zur Zeit König Heinrichs VIII. schwebte, dessen Gemahlin zu werden bekanntlich auch eine Howard, die Nichte des Dargestellten, den Mut hatte, welchen sie nach zweijähriger Ehe büßte. In der Tribuna der Uffizien ist der Bischof Beccadelli von Tizian mit großer liebevoller Hingabe an den leutseligen Gegenstand gemalt, im Jahre 1552, als er päpstlicher Nuntius zu Venedig war, was ihm auf dem Gemälde in dem Papier, das er hält, bescheinigt wird. Das vielleicht von allen interessanteste Porträt aber ist, im Pittipalast, das des Pietro Aretino. Dieser Sohn Arezzos ist ja der vielberufene früheste und selten wieder übertroffene aller Revolverjournalisten höheren Stils und Künstlergevatter, der Mann, der

als vielgeleſener, mit ſtärkſten Mitteln wirkender Zeitſchriftſteller, Satiriker und Pamphletiſt Ruhm oder Unglimpf in ſeiner Feder barg; talentvoll, ungebildet, abſolut reſpektlos, Faiſeur in jeder Form, allen Klatſch noch mehr zur Handhabe denn zum Vergnügen beherrſchend, ſchmutzig, unzüchtig und ſittenlos; in allem, was er liebte oder wertſchätzte, war es nun Bargeld, waren es Kunſtwerke, Studien, Zeichnungen berühmter Zeitgenoſſen, ein Erbettler und Erpreſſer, dem das alles nichts koſten durfte: gefürchtet, gehaßt, verachtet von aller Welt, und doch immer wieder aufgeſucht und zufrieden geſtellt. Tizian hat ihm ſeinen Tribut nicht als einziger entrichten müſſen, bleibt jedoch immer am meiſten mit dieſer Freundſchaft und litterariſchen Gönnerſchaft belaſtet. Aber wie hat er dieſen Aretiner gemalt, die ganze Niedertracht, ſinnliche Eberhaftigkeit, die Aufdringlichkeit, die ſich noch Herbeilaſſung dünkte, dazu die äußere Pompöſität des Mannes in das Bildnis geſammelt! (Abb. 186.)

Abb. 185. Tizian. Ippolito dei Medici. Pitti.
(Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz.)

In den Uffizien hängen von Tizians Hand bei einander Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino (Abb. 187), das vollendete Bildnis des ſorgenvollen und ſtrengen landesfürſtlichen Kriegsmannes, und ſeiner Gemahlin Eleonore Gonzaga aus Mantua (Abb. 188). Sie war die Tochter der geiſtvollen Iſabella von Eſte aus Ferrara, deren Mantuaner Muſenhof Dichter und Künſtler vereinigte und förderte. Als Tizian die nach Urbino verheiratete Tochter malte, war auch dieſe keine junge Frau mehr, und das Porträt zeigt in taktvoller Behandlung, wie ſie ihr Verblühen durch ruhige Würde zu tragen ſucht. Indeſſen Tizian hat ihr auch die Tage der Jugend wenigſtens im Bilde wieder vor Augen zu zaubern vermocht. Er war ein Künſtler, der die hohe Vorliebe und Gönnerſchaft aller fürſtlichen Welt hauptſächlich durch den wohlerworbenen Ruf verdiente, daß er das Weſen ſeiner Auftraggeber und ihre Bildniserſcheinung günſtig, allerdings ſtets auch charakteriſtiſch und getreu in ſich aufnahm. Über dieſe rein künſtleriſche Aufgabe hinaus iſt Tizian aber mehrfach in derjenigen Weiſe gefällig geweſen,

Abb. 186. Tizian. Pietro Aretino. Pitti.
(Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz.)

Modell einer nackten Venus sollte gemacht haben. Mit Recht, denn es bleibt trotz manchem zwischen dem Empire und der Zeit der Castiglione ein Unterschied, der jenes geradezu ausschließt. Auch das Versteckspiel, womit die Besteller der frühesten Venusbilder diese noch aufbewahrten — worüber wiederum Jakob Burckhardt Material gesammelt hat — steht einer derartigen „Vorurteilslosigkeit" der Herzogin oder des Herzogs eher entgegen, als daß es sie erleichtert. Bei alledem, an der Zusammengehörigkeit der drei Bilder ist in der ich nun auch den Schlüssel zu den Rätseln der weiteren urbinatischen Bilder in Florenz suchen möchte. Bekanntlich legen sowohl die berühmte „Bella di Tiziano" im Pitti wie die „Venus von Urbino" in der Uffizientribuna (Abb. 189 und 190) durch sehr viele einzelne Anhaltspunkte die Deutung nahe, daß auch sie Eleonoren von Urbino, die Herzogin, darstellen, was denn Thausing auszusprechen kein Bedenken trug. Andererseits hat man sich immer von neuem dagegen gesträubt, daß die vornehme Frau, die Gattin des streng dreinblickenden Francesco Maria, sich wie eine Pauline Borghese oder wie die Damen, die für Danneckers Ariadne saßen, zum schlechthin gar nicht zu zweifeln. Da bietet sich nun der Ausweg, daß Tizian, der die alternde Herzogin porträtierte, mit ihrem Einverständnis sie auch so gemalt, d. h. rekonstruiert habe, wie sie als schöne junge Frau gewesen sei. Hat er doch nachgewiesenermaßen auch Eleonorens Mutter, der alten Herzogin Isabella, die Huldigung erwiesen, sie als junge Frau zu malen, wofür sie offenbar disponiert war (man vergl. das S. 140 Gesagte); eine Kopie dieses Bildes hat sich in Wien erhalten. Und bei einer solchen Annahme wird alles Einzelne verständlich: das Kostüm der Bella, welches eine Verjugendlichung aus Eleonorens Gewand auf dem Altersporträt ist, dieses

Urbild unzähliger Renaissancekostüme auf modernen Festen; ferner der Schmuck, die Haartracht auf beiden Bildern, die gleiche Kopfwendung, die enge Verwandtschaft der Züge, der gewisse Mangel an wirklichem Leben in der noch so schönen Bella, der genau wie bei Raffaels Katherina von Aragonien im Louvre verrät, daß das Gesicht nicht unmittelbar nach der blühenden Gegenwart gemalt ist. Und ebenso bleibt bei der Venus von Urbino nun keine unbeantwortete Frage mehr. In träumerischer Nonchalance liegt auf kühlem Linnen eine vornehme Frau, die die Züge der Bella, die verjüngten Eleonorens trägt. Sie ruht nicht vom Bade, wie es immer heißt, sondern erwartet es. Denn die beiden Personen im Hintergrunde der fürstlichen Gemächer holen noch die Tücher aus der Leinwandtruhe, und die eine, stehende, streift den Ärmel gerade erst zurück, um die Badende zu bedienen. Auch die Unbekümmertheit der Ruhenden um diese Mitanwesenden, die ja „nur" ihre Dienerinnen sind, ist ein Attribut der vornehmen und fürstlichen Frau, während Tizian der berufsmäßigen Venus andere Gestalten als Dienerinnen beigibt. Die Ohrringe, das liegende Hündchen zu Füßen der Liegenden sind wieder genau die der Herzogin auf dem Altersbilde. Und vor allem ist wichtig: das Modell dieses nackten Körpers und das Vorbild seiner Haltung hat eben nicht ein gegenwärtiges Leben hergegeben, sondern bis in die Einzelheiten hat Tizian die berühmte ruhende Venus des Giorgione benutzt und ausgeschrieben, die sich heute, das schönste venezianische Venusbild von allen, in der Dresdener Galerie befindet.

Florenz besitzt, gleichfalls in den Uffizien, noch ein eigentümliches Porträt oder vielmehr Nichtporträt. Das ist die Darstellung der Katherina Cornaro, der schonend entthronten Königin von Cypern, mit königlichem Diadem, reicher venezianischer Tracht, jugendlich anmutigen Zügen. Diese berühmte Tochter der Republik von S. Marco war, als jenes Bild 1542 gemalt wurde, schon zweiunddreißig Jahre tot, und sie war nie derartig anmutig, sondern eine zwar dem Schönen holde, aber persönlich allzu dicke Frau gewesen. Wir denken daher, zumal Tizian Beziehungen zu den Cornaros hatte (S. 172), auch hier an eine und zwar diesmal ganz freie Rekonstruktion, die es erklärt, daß wir in dem Gesicht anstatt Individualität etwas allgemein Tizianisches, Typenhaftes finden. Das alles wird durch das beigefügte Rad —

Abb. 187. Tizian. Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.)

Abb. 188. Tizian. Herzogin Eleonore von Urbino. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris u. New York.)

das Attribut der heiligen Katherina von Alexandrien, welches die Dargestellte und ihre Familie, die als Bestellerin zu denken wäre, mit der Namenspatronin in Beziehung setzt, — nicht gestört, denn eine noch nähere Beziehung zu der diademgeschmückten Patrizierin und Königin kann dies Märtyrerinstrument hier nicht haben. Die alexandrinische Katherina war nur eine einfache Christin, als welche sogar der prunkliebende Paul Veronese sich beschieden hat, sie darzustellen (in den Uffizien).

Tizians Venus von Urbino ist mit den übrigen Kunstschätzen des aussterbenden urbinatischen Hauses dadurch nach Florenz gekommen, daß Großherzog Ferdinand II. der Gemahl der Maria della Rovere wurde. In der Tribuna, die jenes Bild schmückt, mag es verglichen werden mit der dort gleichfalls aufgehängten tizianischen Venus mit dem Amor. Als Kunstwerk bedeutender mag diese zweite Venus in der Beurteilung etwas leiden durch die Ästhetik unserer gegenwärtigen Zeit, die mit ihrer Vorliebe für das Zartbesaitete, Nervöse und Botticellihafte zu der Lebensfülle jener Venezianerin vollends kein Verhältnis haben kann. Diese Venus ist ganz nach dem Leben, dem Modell gemalt, ein kraftstrotzend gesundes Weib im Alter der reifen jungen Frau, die festen, schwellenden Hüften und Glieder soeben noch in die Grenzen des Schönen gebannt. Bei dieser Darstellung, die Tizian (in anderen Galerien) variiert hat, z. B. durch die Beigabe ganz unmythologischer Liebhaber anstatt des Amor, fallen die bei der Herzogin gewahrten Rücksichten fort. Und wenn jene in ihrem privaten Gemach in motivierter Situation ruht, so ist diese in eine offene Halle gebettet, in die die Landschaft hineinblickt, die Lüfte und das volle Licht hineinspielen; ihre Haltung ist studierte gänzliche Preisgabe der gleichgültig gewöhnten Schönheit, anders als bei der Herzogin, welche in ihrem viel intimeren Moment von dessen wohligem Behagen diskret durchströmt wird.

Zu diesen beiden, mit dem Namen der antiken Göttin landläufig etikettierten Schönheiten gesellt sich weiter von Tizians Hand in den Uffizien die bei Vielen sehr beliebte „Flora“ und ferner (im Pitti) die christliche Aphrodite oder Courtisane des Ein-

quecento, Magdalena. Kokett, was die ruhenden Schönheiten der Tribuna alle beide nicht sind, drapiert sich die schöne Büßerin, die durch die Askese nur ihr Gewand, aber nichts von ihrer venezianisch blühenden Fülle verloren hat, in ihr reichumflutendes Haar, sorglich bedacht, ihre Reize lediglich herauszuheben und auch für ihre schönen Hände die verdiente Aufmerksamkeit übrig zu lassen. In unzähligen Magdalenen des Cinque- und Seicento ist dieses Motiv dann immer zuckeriger weiter trivialisiert worden.

Abb. 189. Tizian. La Bella. Uffizien.
(Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz.)

Venezianer ist auch Sebastiano Luciani del Piombo (1485 bis 1547), ein Schüler Giovanni Bellinis und Giorgiones, deren Farbenglut ihm immer zu eigen blieb, der aber später in Rom durch Michelangelos Größe gepackt und zum Wettbewerb mit Raffael entflammt wurde, gegen welchen den Titanen zu verbittern und aufzureizen der eifrige Schüler noch erheblich beigetragen hat. Der Pitti besitzt eines seiner nennenswertesten Werke, die Marter der heiligen Apollonia, die Tribuna ein männliches Porträt und, 1512 gemalt, jene Römerin (nicht Venezianerin), die seine Meisterschaft im Bildnis als Hauptbeispiel neben der Berliner Dorothea erweist, nachdem sie lange Zeit Raffaels Bildnis seiner Fornarina hatte sein sollen (Abb. 191).

Von Tintoretto (1519—1594), von dem es mit der Maßstablosigkeit und Selbstreklame der beginnenden Epigonenzeiten hieß, er vereinige die Kraft des Michelangelo mit den Farben des Tizian, enthält der Pitti die liebenswürdige Idylle Vulkan, Venus und Amor, sowie das gute Bildnis eines Zeno von Venedig. Noch weniger als ihn vermögen die Florentiner Sammlungen den berühmten Adoptivsohn Venedigs richtig zu veranschaulichen, Paul Caliari oder Veronese (1528—1588), obwohl im Pitti wie in den Uffizien Nummern genug von ihm sind. Seine Marter der heiligen Justine, Verkündigung, Esther vor Ahasver, die hervorgehoben sein mögen, geben doch keinen Begriff von der patrizischen Kostümpracht und Opulenz sowie von seiner malerischen Frauenfreude in den großen Hochzeiten und Gastmählern, sondern die Esther gibt hiervon nur eben eine Ahnung. Und ebensowenig geben sie einen Begriff von den bei wenig Vertiefung des Persönlichen immerhin großartigen Szenerien seiner ernster gemeinten religiösen Bilder.

Erwähnt sei noch, daß unter den späteren italienischen Bildern zu Florenz des jüngeren Allori (Cristofano Allori, geb. 1577 zu Florenz, † 1621) Judith, ein

Meisterwerk des Chiaroscuro, von jeher am meisten Bewunderung gefunden hat, wie sie denn auch in den Pitti herübergenommen worden ist (Abb. 192). Man erzählt, die Züge der Judith seien die von Alloris Geliebten — der Mazzafirra, die in einem jener zur Qual werdenden Liebesverhältnisse ohne Ende alle Einnahmen des rastlos Arbeitenden verschlang —, die Alte hinter ihr sei ihre Frau Mutter, während das Haupt des Holofernes das des Künstlers sei. Wie hat dieses Gemälde einst den jungen Viktor Hehn, der es ganz für sich auffaßte, begeistert, als er 1839 zum erstenmal nach Italien kam! Denn damals schrieb er jene (1894 posthum veröffentlichten) reizvollen Reisebriefe, die sich zu seinem reiferen, all-eindringenden Buche „Italien, Ansichten und Streiflichter" wie erste, teils vom Gegenstand überwältigte, teils noch gar nicht die Hauptsache erkennende Studienblätter verhalten. Ihr hoher Reiz liegt in der landschaftlichen Schilderung und überall im Subjektiven, wie sie denn auch durch das, was sie von der in Florenz versammelten Kunst als das Bemerkenswerteste auswählen, mehr für Hehn selbst und wie er sich seitdem zu entwickeln vermocht hat, interessieren.

Die sammelnden Großherzöge und mediceischen Kardinäle wären keine Kinder ihrer Zeit gewesen, wenn sie nicht das gleiche Augenmerk wie auf die große alte Kunst darauf gerichtet hätten, auch jüngere Gemälde, deren affektierter Süßlichkeit der zeitgenössische Decadencegeschmack zujauchzte, zu erwerben. So mag denn der Durchwandler des Pitti und der Uffizien genugsam, wenn er will, bei dem Florentiner Carlo Dolce (1616 — 1686) und Denen um ihn verweilen, mit welchen verglichen Guido Reni (1575 — 1642), der hochbegabte Bolognese, dessen zunehmende Sentimentalität jedoch zu jenen mittelbar hinunterleitet, in seinen älteren Werken immer noch als ein Natürlicher erscheint und als ein Könner, dessen spielende Meisterschaft mit gleichem Erfolge nicht wieder erreicht wurde.

Schon flüchtig gestreift wurde, S. 95, wie der Reisende in Florenz infolge der flandrischen Geschäftsbeziehungen und des auch dorthin gerichteten Kunstinteresses der älteren Medici eine kleine Anzahl trefflicher altniederländischer Gemälde trifft. Bei der bewundernswert frühen Überwindung aller optischen Probleme durch jene Künstler und bei dem poetisch-landschaftlichen Reiz ihrer Bilder ist deren Zugänglichkeit in Florenz von sichtlichster Einwirkung auf die dort schaffenden Maler geworden, ganz ähnlich, wie sie anderweitig die Venezianer beeinflußt haben. Eines der interessantesten dieser altvlämischen, für Florenz bestellten Werke, Roger van der Weydens Madonna mit Petrus, Johannes, Cosmas und Damian, den beiden Schutzheiligen der Medici, für Cosimo den Alten gemalt, ist freilich nicht am Arno verblieben, sondern in das Städelsche Museum zu Frankfurt gekommen. Nachmals haben wieder die großherzoglichen Medici über Italien hinausgegriffen und aus der kontinentalen oder südlichen Welt gesammelt, wo nur eine Schule, ein Meister besonderen Ruhm besaß. So kommt es, daß wir Rubens' Lust an Fleisch und Farben, Claude Lorrains verklärten Landschaften, van Dycks vornehmen Porträts, dem Helldunkel Rembrandts, der sehr viel mehr Kraft und Ernst als Correggio besaß, den liebenswürdigen Feinmalereien Derer um Gerhard Dou oder wiederum der ekstatischen Wunderfrömmigkeit Murillos auch am Arno mit einiger Ausgiebigkeit begegnen. Die für Italien ausländische Kunst ist in den betreffenden Sälen der Uffizien und im Pitti sogar relativ vollständiger oder besser vertreten, als manche nichtflorentiner Lokalschulen Italiens in deren Blüte gegen 1500 oder gegen 1550, ganz abgesehen von der an sich sehr begreiflichen Uebergehung der Inkunabeln dieser italischen Nachbarschulen. Immerhin würde, da wir in Florenz weder die Heimat noch die maßgebliche Vertretung dieser flandrischen, holländischen 2c. Künstlergruppen vor uns haben, es sich nicht rechtfertigen, wenn wir unseren bescheidenen, auf manche Seiten der Aufgabe ohnedies absichtlich verzichtenden Florentiner Ciceroneversuch noch in geographisch fernerliegende Sphären ausdehnen wollten. Selbst auf die deutsche Malerei einzugehen, würde durch das Material in der Medicistadt nicht logisch unterstützt sein. Statt dessen sei nur nachdrücklich auf das Vorhandensein von manchem Wichtigen und Schönen und speziell auf die verschiedenen Werke Albrecht Dürers hingewiesen, nach

Abb. 190. Tizian. Venus von Urbino. Uffizien.
(Nach einem Kohledruck von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abb. 191. Sebastiano del Piombo. Römerin. Uffizien. (Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

dessen großer und grundredlicher, tüchtiger Kunst die Medici sich frühzeitig umgethan haben. Sonderlich auf das liebevolle Porträt, das der junge Nürnberger von seinem Vater gemalt hat, ferner auf sein Selbstbildnis von 1498, sowie namentlich (alles dies befindet sich in den Uffizien) auf die Anbetung der hl. drei Könige von 1504 mit der herrlichen, vornehm-schönen Madonna und den in all ihrem Reichtum so deutsch ehrerbietigen und zutraulichen Wunderkönigen aus Morgenland. Diese in schönstem Zustande erhaltene Anbetung ist übrigens erst im Jahre 1793 durch einen Tausch zwischen Wien und Florenz hierher gekommen und in die Tribuna gebracht worden, zu deren edelsten Zierden sie gehört.

* * *

Wohin wir immer in Florenz unsere Schritte lenken und der großartigen Kunstentwickelung, die diese einzige Stadt erlebt hat, nachgehen, umfängt uns der Name Medici, von Donatello und Verrocchio über Michelangelo bis zuletzt in die traurige Verflachung um 1700. Die Florentiner Renaissance und ihre Kunst bedeuten Unendliches für die Menschheit; nichtsdestoweniger sind sie, gerade als sie das Höchste zu erreichen im Begriffe standen, unterbrochen worden, und wie weit dabei von einem persönlichen Verschulden des führenden Hauses gesprochen werden kann, mußte schon oben von selbst deutlich werden. Die mehrmaligen politischen Restaurationen der jüngeren Medici bis zu der gesicherten Begründung der großherzoglichen Dynastie brachten trotz allem, was sich in Verbindung mit ihnen noch wieder wichtiges für die Kunst in Florenz begeben hat, keine vollwertige und zuversichtliche Wiederanknüpfung an die seit Lorenzo Magnifico abgerissenen geistigen Fäden; es fehlte dafür doch zu sehr an den Persönlichkeiten, auf die es immer ankommt. Das köstlichste Gedenken, das der Name Medici, für sich gesprochen erweckt, begrenzt sich in jene alten Zeiten, die mit dem Magnifico zu Ende gehen. Was wir da im Hauptteile dieses Buches zu schildern gesucht haben, war eine Periode voller Gefahr und Unstetigkeit, voller Gewaltthat und Frevel und mit allen Mißhelligkeiten nicht normal regierten Staaten. Wir haben bei denen, die zu Führern in Politik und im bewegten Leben berufen waren, zu allem Allgemeinsinn, Ernst und schönem Streben auch Eigensucht und Skrupellosigkeit genug, unverhüllte Sinnendreistigkeit, manche sittliche Irrung wahrgenommen. Und dennoch hält uns, wer wir auch seien, der Zauber jener Tage, der Schönheitsinhalt der Formel Mediceerzeit gefangen und verschließt uns wie mit schmeichelnder Hand die Lippen, die durch ein Tadelwort geglaubt haben, ihr Entzücken sicherer stellen zu müssen. Jene Zeit war nicht nur hochstrebend und groß — auch in ihren Fehlern groß und vor allen Dingen niemals gewöhnlich —, sie war auch ehrlich und niemand wollte sich oder andere belügen. So hat sie, wenn sie der wirklichen Sittenstrenge einzelner oder der mit Erfolg geheuchelten guten Moral der meisten anderen Perioden nicht gleichkommt, vor diesen außer sonstigem den Mut der Wahrheit voraus. Und wodurch sie sich über alle hebt, das sind die unvergleichliche Verfeinerung umfassender Bildungsbestrebungen, jenes erzieherische geistige Aristokratentum, das nie wieder so erreicht worden ist, sind der Respekt vor der Individualität und eine schöne Freiheitlichkeit, die Alle zu jeglicher Ausbildung und Selbstentwickelung einluden. Und sodann jener Schönheitsdurst, der zwar das Er-

Abb. 192. Christofano Allori. Judith. Pitti.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

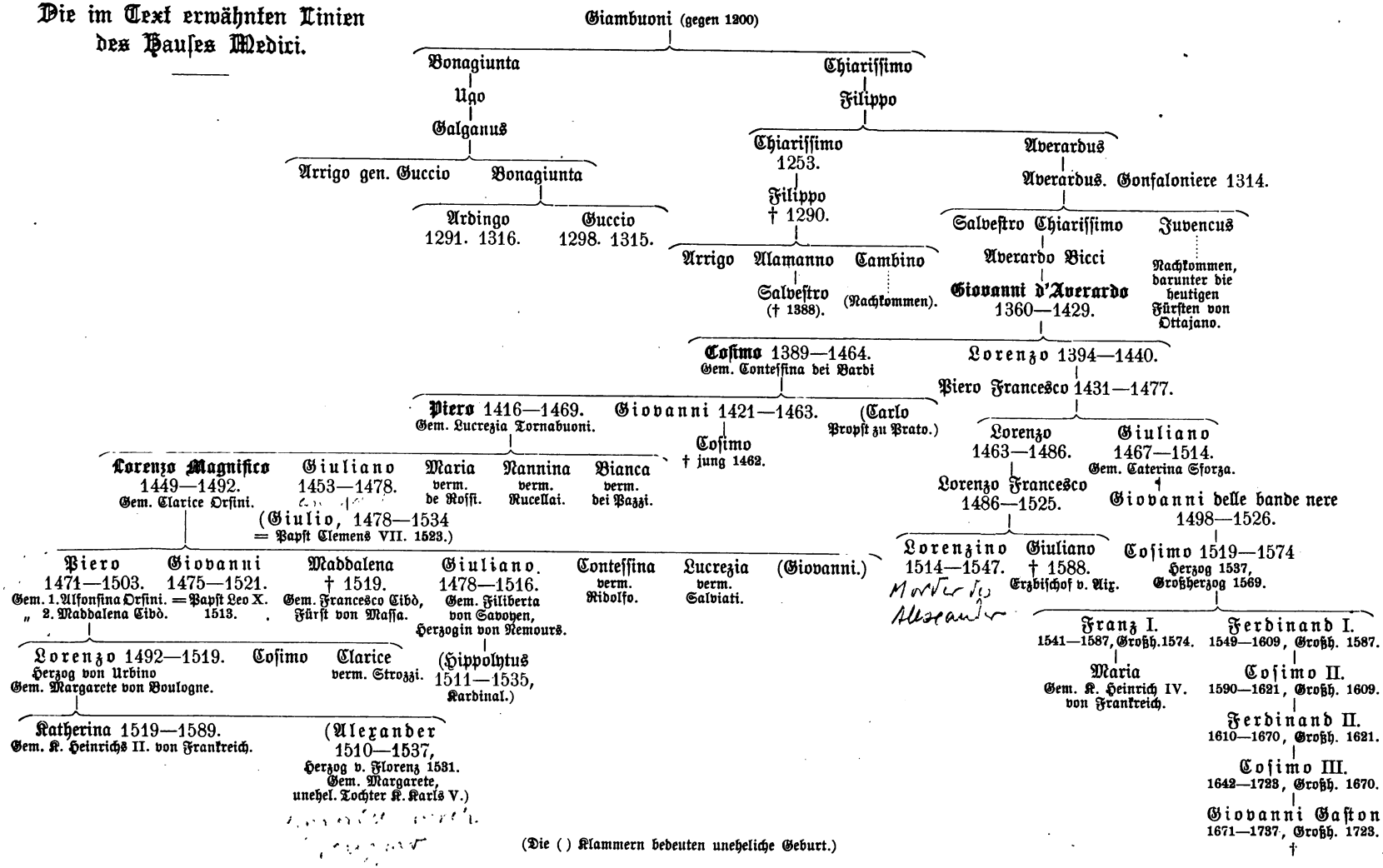
habenste, Größte noch nicht erlebte, aber in seiner positiven Fruchtbarkeit zu bemessen ist nach den Riesenfortschritten künstlerischer Auffassung und künstlerischen Könnens, die er veranlaßt und geleitet hat, und nach dem, worin diese Periode gipfelnd abschließt: daß wenn nicht in Florenz selbst, so doch vom mediceischen Florenz aus das Genie sich in die höchsten Sphären des Erreichbaren erhob.

Nach Savonarola und in der Großherzogszeit hatte Florenz jenen besonderen und unerreichten Rang in der Menschheitserziehung nicht mehr. Aber auch kein anderes Centrum trat dauernd überragend an seine Stelle. Die Kulturziele der Renaissance wurden die Stiefkinder dieses seitherigen Europa der Gegenreformation und der Bureaukratie, soweit sie nicht überhaupt verworfen und grundsätzlich bekämpft wurden. Wir Heutigen sind dem Quattrocento wieder näher gekommen und halten wieder mehr von ihm, als noch bis in das XIX. Jahrhundert hinein der Fall war. Im Laufe des letzteren haben uns die reisenden Kunstliebhaber und die Kunstgeschichte, von anderer Seite her Historie, Kultur- und Geistesgeschichte das Quattrocento und was vor ihm liegt wieder entdeckt, und heute beschäftigt sich mit diesem, zum Zeichen des allgemein gewordenen Interesses, eine bemerkenswert fruchtbare und eifrige Litteratur. Ich spreche in diesem Falle nicht so sehr von der quattrocentistischen Kunst, so viele Parallelen mit dem heutigen Kunstleben sich auch aufdrängen und so sehr sie den Fleiß der Kunsthistoriker und ihrer Schulen beschäftigt: sie war, gleichviel

ob realistisch oder poetisch-phantastisch oder symbolistisch, eine erst reifende und unvollendete Kunst. Vielmehr sollte in erster Linie darauf hingedeutet werden, wie die geistig-sozialen Forderungen und Probleme aus der Zeit des Magnifico heute allgemein wieder beschäftigen: unverhülltes, gegen sich selbst und Andere ehrliches, schön beabsichtigtes Menschentum, Achtung und Pflege des Individualismus, das Recht der Persönlichkeit, die vielseitige und starke Ausbildung der Kräfte und Talente, die Läuterung und Erziehung auch neben der Berufenheit von Religion und Staatsinstituten durch rastlose Arbeit des Einzelnen an sich selbst, die relative Berechtigung jeglicher Weltanschauung, sofern sie nur der ehrlichen Suche des Wahren und Guten entspringt, und zu dem allem nicht zuletzt: die eigene Existenzberechtigung der Frauen und ihrer Leistung. Der Fundamentalunterschied unserer Zeit gegen die Renaissance ist der, daß jene sich vollkommen und vorbildlich nur in einer geistig oberen Schicht erfüllte und vorläufig zu erfüllen brauchte, daß dagegen die Bewegungen, Ideen und Fortschritte von heute den zu äußerer Maßgeblichkeit gelangten breiteren Massen abgerungen werden müssen. Bringt dies viel Hemmnis, Vergröberung, Durchkreuzung, Störung und Kompromiß mit sich, so wird für das Ganze des menschlichen Zustandes, worauf es immer ankommt, dennoch nur so eine organische und allmähliche weitere Hebung und Verbesserung erzielt werden können. Nur indem die Florentiner Renaissance die Aufgabe hinterließ, alle ihre Fragen und Forderungen weiterhin noch einmal im allgemeineren Rahmen und zum unmittelbaren Nutzen jener großen Mehrheit, die zu ihr noch nicht gehörte, durchzuarbeiten — in der Daranwendung und Anstrengung von Jahrhunderten —, konnte sie so kühn, so rasch, so hochgespannt sein. Sie selber thront auf entrückten Höhen des Lebens und des Menschentums und ist wie die lichtumflossene Idee, die ein dichtender Weltgeist erblickt, ohne daß sie durch das nachstrebende reale geschichtliche Werden jemals in diesem Zauber einer Fata Morgana des Geistes und der Schönheit erreicht werden könnte, vielleicht — erreicht werden dürfte.

Abb. 193. Lilienwappen von Florenz an Or San Michele.
(Aufnahme von Gebr. Alinari, Florenz.)

Die im Text erwähnten Linien des Hauses Medici.



(Die ( ) Klammern bedeuten uneheliche Geburt.)

Register

über Text und Abbildungen.

Äneas Silvius Piccolomini 73.
Akademie der Künste (Accademia) 131.
Akademie, platonische 72, 110.
Albertinelli, Mariotto 164; Abb. 181.
Albizzi 21, 23, 29—35.
Allori, Christ. 177; Abb. 192.
Altarbild, das 131.
Angelico, Fra 43, 46, 146; Abb. 47, 100, 155.
Antike, Kultus der 100.
Antiken in Florenz 143.
Argyropulos, Joh. 100.
Ariost 102.
Assisi 47.

Badia 49, 72; Abb. 50 ff.
Bandinelli 128.
Bandini 84, 97.
Bank, mediceische 19, 64, 72, 87.
Bardi, dei 29.
Bargello 10, 14; Abb. 10, 31.
Bartolommeo, Fra 163; Abb. 180.
Belagerung von 1529/30 S. 124; Abb. 6.
Bellini, Giov. 170.
Bembo, Bernardo 103.
Bembo, Pietro 102.
Bertoldo 96; Abb. 106.
Bessarion 56.
Bibliotheken 46, 53; Abb. 66, 138.
Bisticci, Vespasiano 51.
Boboligarten 128.
Bologna, Giov. 128.
Botticelli 92, 102, 148; Abb. 91 ff., 161 ff.
Botticini 147.
Brancaccikapelle 43.
Bronzino 129.
Brügge 19, 87.
Brunelleschi 23, 40, 48, 49, 127; Abb. 18, 36, 147.
Buchdruckerei 54.
Bücherliebhaberei 51, 52; Abb. 65.
Buonarroti, Michelangelo 96, 115, 123, 161; Abb. 135 ff., 142 f., 177 ff.
Bußkarneval 119.

Cappello, Bianca 129; Abb. 150.
Careggi 51, 72, 75, 110, 113; Abb. 62.
Carpaccio 170.
Casa Buonarroti 162.
Casino 96.
Castiglione, Graf Bald. 156.
Cellini, Benvenuto 128.
Cibò 112.
Cima da Conegliano 170.
Ciompi, tumulto dei 21.
Colleoni 76; Abb. 75.
Cornaro, Katherina 175.
Correggio 168.
Cortigiano 156.
Credi, Lorenzo di 148.

Dante 11, 93; Abb. 4.
Dichtungen Lorenzos Magnifico 104, 106.
Disputierende Unterhaltungen 112, 166.
Dolce, Carlo 178.
Dom 24, 84; Abb. 11, 85.
Donatello 24, 28, 41, 49, 74; Abb. 19, 21, 22, 27, 38—41.
Donati, Lucrezia 81, 105.
Doni 159, 161.
Dürer 178.

Einwohnerzahl 12.
Eleonore Gonzaga 173; Abb. 188 ff.
Engel, Darstellung der 136, 146, 156.
Epen der Renaissance 102.
Este 62.

Fabriano, Gentile da 146; Abb. 156.
Ferrara 62.
Festlichkeiten 74, 86, 107.
Ficino, Marsilio 72, 103, 104; Abb. 74.
Fiesole 3, 48, 63 f.; Abb. 2.
Florin 8.
Frankreich 116.
Frauenbildung 100, 156.
Fremdherrschaft in Italien 116.

Ghibellinen 8.
Ghiberti 41.
Ghirlandajo, Domenico 88, 93, 152; Abb. 97 ff., 160, 167 f.
Giardino di Boboli 128.
Giorgione 170; Abb. 184.
Giotto 144.
Giovio, Paul 140.
Gnadenbild, das 132.
Gonfaloniere 10.
Gonzaga 61, 173.
Gozzoli, Benozzo 50, 56, 91; Abb. 57—61, 67.
Griechische Studien 54.
Guelfen 8.

Helldunkel 168.
Homer 99.

Isabella von Este 139, 174.
Italienische Staaten, Übersicht 57.

Karl V. 124.
Karl VIII. von Frankreich 116.
Kirchenstaat 60.
Konstanzer Konzil 25.

Landino, Cristoforo 54, 103; Abb. 119.
Lastrico 16.
Laurenzianische Bibliothek 124; Abb. 66, 138.
Lebensführung, äußere 111, 120 ff.
Lionardo da Vinci 96, 139, 154; Abb. 113 f., 153.
Lippi, Filippino 93, 150; Abb. 95 f.
Lippi, Filippo 92, 146; Abb. 158.

Livorno 37.
Loggia dei Lanzi 15; Abb. 12.
Lucca 29.
Lübeck 53.
Luini 169.

Macchiavelli 45, 126.
Mailand 61.
Majano, Benedetto da 89; Abb. 110.
Malatesta 61.
Malerbildnisse 140.
Mantegna 152; Abb. 169.
Mantua 61.
Marienkult 132.
Masaccio 43, 139, 145.
Masolino 43.
Medici: Alessandro 124; Abb. 144.
— Clarice 80; Abb. 77.
— Cosimo 24; Abb. 23 ff.
— Cosimo I., Großherzog 126; Abb. 146.
— Giovanni 18; Abb. 15.
— Giovanni, Sohn Cosimos 69.
— Giovanni, Sohn Lorenzos Magn. (Papst Leo X.) 121 f.; Abb. 131 f.
— Giovanni delle bande nere 126; Abb. 145.
— Giuliano 82; Abb. 83.
— Giuliano, Herzog 121 ff.; Abb. 133.
— Giulio (Papst Clemens VII.) 122; Abb. 139 f.
— Großherzöge 127 ff.
— Guccio 17.
— Ippolito 124; Abb. 185.
— Kapelle in Santa Croce 47; Abb. 49.
— Lorenzino 125.
— Lorenzo, Bruder Cosimos 69, 125; Abb. 72.
— Lorenzo Magnifico 75 ff.
— Lorenzo, Herzog 122; Abb. 134.
— Lucrezia 75.
— Palast 49; Abb. 54—61, 67.
— Piero, Sohn Cosimos 74 ff.
— Piero, Sohn Lorenzos Magn. 114; Abb. 126.
— Sammlungen 95.
— Ursprung 16.
— Villa Medici in Rom 130.
— Wappen 17; Abb. 13.
Michelangelo Buonarroti 96, 115, 123, 161; Abb. 135 ff., 142 f., 177 ff.
Michelozzo 46, 49, 51; Abb. 48 f.
Mirandola 102.
Mohammed II. 66, 85 f.
Montefeltre 62, 122.

Neapel-Sizilien 57, 59.
Neue Sakristei 123; Abb. 135 ff., 142 f.
Niccoli, Niccolò 46, 51.

Or San Michele 14, 42; Abb. 193.
Orsini 80.

Päpste: Alexander VI. 116 f.
— Clemens VII. 122 ff.; Abb. 139 f.
— Eugen IV. 34, 55, 57.
— Innocenz VIII. 112.
— Johann XXIII. 25; Abb. 27.
— Julius II. 120 ff.; Abb. 171.
— Leo X. 121 f.; Abb. 131 f.
— Pius II. 73.
— Sixtus IV. 84, 86; Abb. 81.
Palazzo Guadagni Abb. 9.
— Medici 49.
— dei Pazzi Abb. 37.
— Pitti 40, 79, 127; Abb. 147 ff.
— Quaratesi 40.
— de Rast 40.
— della Signoria 13; Abb. 7 f.
— Riccardi 49; Abb. 54—61, 67.
— Strozzi 89; Abb. 84.
— Vecchio 13; Abb. 7 f.
Parteiungen in Florenz 9, 11.
Pazzi 83; Abb. 82.
— Cappella dei 40; Abb. 36.
Perugino 94, 152; Abb. 105, 170 f.
Petrarca 51.
Petrucci, Pandolfo 63.
Pico von Mirandola 102; Abb. 118.
Piemont 59.
Piombo, Seb. del 177; Abb. 191.
Pisa 37, 58.
Pitti, Luca 69, 75, 77; vergl. Palazzo P.
Platonische Akademie 72, 110.
Plethon, Gemistos 56.
Poggio a Cajano 91, 105; Abb. 86 ff.
Poliziano, Angelo 99; Abb. 115 f.
Porträtmalerei 138.
Profanmalerei 141.
Pulci, Luigi 102; Abb. 117.

Raffaello Sanzio 121, 158; Abb. 131, 141, 173 ff.
Religiöse Malerei 131.
Renaissance 39, 154, 180.
René, König 57.
Reni, Guido 178.
Riario 84; Abb. 81.
Rimini 61.
Ritterepen 102.
Robbia. Andrea della R. 152; Abb. 45 f.
— Luca della R. 42; Abb. 42 ff.
Rom 1.
Rovere, della 122, 130.
Ruhm. Kultus des R. 39, 97.

Sammler, die 140.
Sangallo 90.
San Lorenzo 23, 114, 124; Abb. 16, 19, 20, 35.
San Marco 45, 96; Abb. 48 f.
San Michele, Or 14, 42.
Santa Croce 14; vgl. Medici; Abb. 49.
Santa Maria del Carmine 43.
Santa Maria Novella 14, 34.
Santo Spirito 91.
Sanzio s. Raffaello.
Sarto, Andrea del 164; Abb. 182 f.
Savonarola 113, 117.
Schwarze und Weiße 11.
Sforza, Francesco 65.
— Galeazzo Maria 76, 79.
— Ludovico Moro 97, 116.
Siena 63, 127.
Signorelli 94; Abb. 100 bis 103.
Simonetta Vespucci 85, 139; Abb. 152.
Signoria von Florenz 10.
Soddoma 154; Abb. 172.
Soderini 82, 120.
Streittürme 21.
Strozzi 20, 54, 67, 89; Abb. 84.

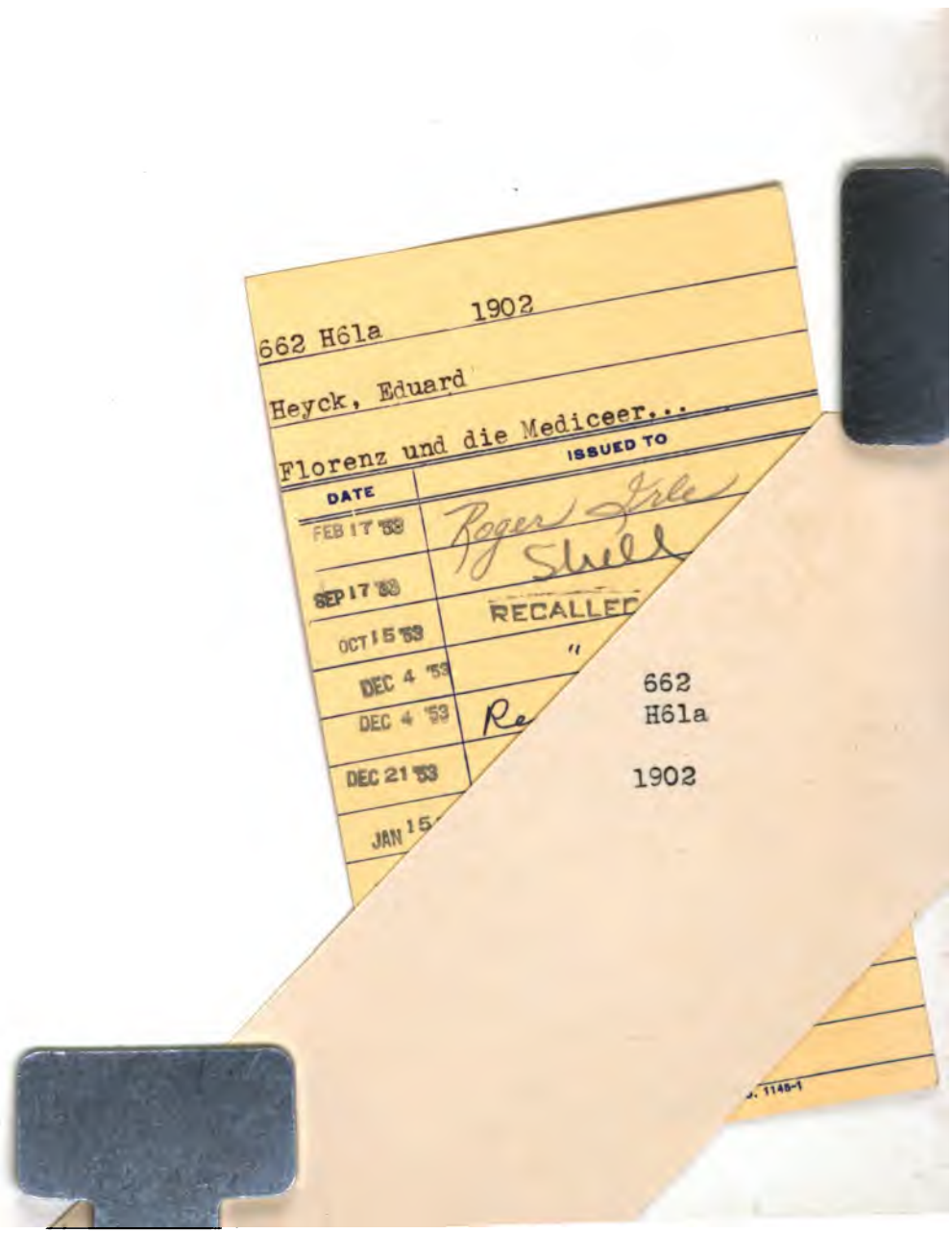
Tasso 102.
Tintoretto 177.
Tizian 172; Abb. 185 ff.
Tornabuoni 75, 93.
Tyrannis 61, 87.

Uffizienpalast 129 ff.
Urbino 62, 76, 95, 122, 173; Abb. 187 ff.
Uzzano, Niccolò da 20, 30, 31; Abb. 14.

Vasari 128.
Vecelli s. Tizian.
Venedig 2, 20, 32, 53, 58, 76, 169.
Venusdarstellungen 142, 150, 175 f.
Verfassung von Florenz 10.
Veronese, Paul 177.
Verrocchio 82, 146; Abb. 39, 79 f., 108 f., 157.
Verschwörung der Pazzi 83; Abb. 82.
Vespucci, Simonetta 85, 139; Abb. 152.
Villenleben 50.
Viri illustres 39, 138, 140.
Visconti 61.
Vlämische Bilder in Florenz 178.

Weiße und Schwarze 11.

Zünfte in Florenz 9.

XII an XIV ff in Varien [illegible] [illegible] [illegible] 559 ff

662 H61a 1902
Florenz und die Mediceer,
Fine Arts Library AZE0227
3 2044 034 074 187